



القاهرة

أدب • فكر • فن

AL-QĀHIRAH

تصدر منتصف كل شهر العدد ٨٢ • ٢٩ رمضان ١٤٠٨ هـ • ١٥ مايو ١٩٨٨ م

من موضوعات العدد :

- ◆ الموهبة الفنية من منظار الواقع
- ◆ علاقة الشعر العربي بالغناء
- ◆ رحلة الرواية الفلسطينية
- ◆ أثر التغيرات الاجتماعية على الشكل الروائي
- ◆ الملامح الأسطورية في رواية « المسافات »
- ◆ قراءة عصرية للتراث العربي الاسلامي

◆ حول أول مؤتمر
عن الدكاترة زكى
مبارك



◆ حوار مع الشاعر :
محمد إبراهيم أبو سنة

بالإضافة إلى الأبواب الثابتة :

- ◆ قصة ◆ شعر ◆ مسرح ◆ سينما ◆ مكتبة ◆ فنون تشكيلية
- ◆ من المجلات العالمية والعربية ◆

لوحة « متحابان في مقصورة » للفنانة شويكار عكاشة

الفنانة « شويكار عكاشة » تخرجت في المعهد العالي للفنون الجميلة عام ١٩٥٥ م ، وعملت مديرة لقسم التسجيل الفني بدار الأوبرا منذ عام ١٩٦٢ م ، وتعمل الآن مديرة الأقسام الفنية بالفرقة القومية للفنون الشعبية . . . تخصصت - في الفترة الأخيرة - في الرسم بخيوط الحرير على القماش ، واستهوتها كثيراً المنمنمات الإسلامية التي نشأت - في بداية الأمر - في بلاد الفرس ، وشاعت - بعد ذلك - في معظم البلاد الإسلامية .

وقد استمدت المنمنمات اسمها من ضفر حيزها وكثرة التفاصيل باللوحة . . واختارت الفنانة أهم هذه المنمنمات ، ثم نفذتها بالخيوط الملونة الدقيقة ، لتحفظ عليها تفاصيلها وألوانها الزاهية .

أقامت الفنانة أول معارضها بالقاهرة عام ١٩٨٣ وتوالى المعارض في الداخل والخارج . . وكان آخر معرض لها بالقاهرة عام ١٩٨٨ .

واللوحة المنشورة « متحابان في مقصورة » من مدرسة هوندى بيومباي ، وتتميز بتفاصيلها العديدة وألوانها المتميزة الصارخة المستحبة .





الافتتاحية

الدراسات

شعر

قصص

مسرح

سينما

رسائل جامعية

حوارات وتحقيقات

رسائل ومتابعات

فنون تشكيلية

من المجالات العربية

من المجالات العالمية

من المكتبة

الصفحة الأخيرة

٣	حكمة من التراث إلى اليوم ... وإلى الأبد	د. إبراهيم حمادة
٥	رؤية قتالية وأدب موضوعه البسطاء	د. مصطفى ماهر
١٢	رحلة الرواية الفلسطينية	أحمد عمر شاهين
١٨	الموهبة الفنية من منظور الواقع	د. كايده عمرو
٣٠	معارضة العروض (علاقة الشعر بالبناء)	د. عبد الحميد حمام
٤١	الملاحم الأسطورية في رواية (المسافات)	د. شاكتر عبد الحميد
٥٠	صدور الحكم في شكوى الحيوان من ظلم الإنسان	يوسف الشاروني
٥٨	الطائر الغامض	مهدي محمد مصطفى
٦٤	من أوراق عبد الرحمن الداغل	مروان محمد برزق
٧٩	مواجيد من فصل الرؤى	فوزي صالح
٨٤	المنسوب يسأل	مهدي بندق
٥٥	زينة الدنيا	حسن نور
٦٥	المطاطا	عبد الحكيم حيدر
٩٦	الوشش	محسن خضر
٦٠	تأثير الماكياج والاكسسوار في التكوين المسرحي	عثمان عبد المعطي
٧٠	سينما الرعب/وحوش الشر	د. جمال عبد الناصر
٦٦	أثر التغيرات الاجتماعية على الشكل الروائي	عرض : قطب عبد العزيز
٨٦	حوار مع الشاعر محمد إبراهيم أبوسنة	أجرته/عواطف بونس عباس
٧٤	الفيلسوف العربي عابد الجبالي و وقراءة عصرية للتراث	عصام عبد الله
٨٠	رسالة الرياض/مهرجان التراث والثقافة	عبد الحميد حواس
٩٠	حول أول مؤتمر علمي عن زكي مبارك	د. عبد العزيز نبوي
٩٣	كتاب آسيا وأفريقيا في الندوة الدولية ه الأديب وقضايا العصر	نبيل فرج
١٠٨	فن الخنزف في العالم الأفريقي الأسوي	عبد العزيز صافق
١١٠	نظرة إلى عالم المثال ثيوالدين	عمود بقشيش
٩٩	الغري كما تراه هولويد	
١٠٠	ما بعد الحداثة	
١٠٢	الرواية الأولى .. المخاطرة .. الموهبة .. النجاح	م . ق
١٠٤	السباحة في قمع (رواية)	عرض : شمس الدين موسى
١٠٦	الحروب الصليبية وأثرها في الأدب العربي	عرض : أحمد حسين الطماوي
١١٢	الشمار	فاروق خورشيد

الثنى ٥٠ قرشاً

الاسعار في البلاد العربية

الكويت ٥٠٠ فلس . الخليج العربى ١٤ ريالاً قطرياً .
البحرين ٨٠٠ فلس . سوريا ١٤ ليرة . لبنان ٢٥ ليرة .
الأردن ٥٠٠ فلس . السعودية ٥ ريال . السودان ٢٣٥
قرش . تونس ١٢٨٠ دينار . الجزائر ١٤ ديناراً .
المغرب ١٢٥٠ درهم . اليمن ١٠ ريالات . ليبيا
٨٠٠٠ دينار . الدوحة ٨ ريال . الإمارات العربية ٨
درهم . غزة القدس ٥٠ سنت .

الاشتراكات من الداخل

عن سنة (١٢) عدداً ٧٠٠ قرشاً ، ومصاريف البريد
١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحواله بريدية حكومية
أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

الاشتراكات من الخارج

عن سنة (١٢) عدداً ١٤ دولاراً للأفراد . و٢٨
دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد ، البلاد
العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨
دولاراً .

المراسلات

مجلة القاهرة ○ الهيئة المصرية العامة للكتاب ○
كورنيش النيل ○ رملة بولاق ○ القاهرة
تليفون : ٧٧٥٠٠٠ / ٧٧٥٦٤٩ / ٧٦٤٢٧٦

- جميع المراسلات باسم رئيس التحرير
- الدراسات تعبر عن آراء أصحابها فقط
- يخضع ترتيب المواد لاعتبارات فنية
- أصول المواد لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر

القاهرة

رئيس مجلس الإدارة
أ. دكتور سمير برحان

رئيس التحرير
أ. دكتور إبراهيم حمادة

مدير التحرير
دكتور محمد أبودومة

المشرف الفنى
محمود الهندى

سكرتير التحرير
شمس الدين موسى





افتتاحية

والعمر الطويل، مع صحة البدن،
والسلامة من كل آفة... كما أسأله النصره
على عدوى، والخير لنفسى أولاً، ثم لمن
يوافقني في ديني ومذهبي. أما من يخالفني في
عقيدتي، فهو خصمي اللدود، السلى
لا أحب به، بل أكرهه، وأعتقد جازماً أن
ماله مباح، ودمه حلال في... كما يحرم على
نصرته، وإخافته، ونصحته، والرحمة به،
أو الشفقة عليه... تلك هي أصول
منهجي الراشح،

حكمة من التراث إلى اليوم وإلى الأبد

وبعد أن انتهى اليهودي من إجابته،
تطلع إلى صاحبه في السفر، وسأله: ولقد
أخبرتكم بعقيدتي ومذهبي، وما اشتغل
عليه ضيري... جاء دورك لتخبرني عن
شأنك وعقيدتك، وما تدين به ربك؟؟؟

فقال المجوسى: وأما عن عقيدتي
ورأى، فهو أن أريد الخير لنفسى، ولكل
أفراد الجنس البشرى، ولا أريد أن ينزل
سوء بآى عبد من عباد الله، ولا أثنى لأحد
ضراً... وفي هذا الأمر، يستوى لدى
الذى يوافقني في عقيدتي، أو الذى يخالفني
فيها،

فسأله اليهودي متحناً، ولقد انبثقت في
خاطره صورة مبدية حادة تنتظر مصاحبه
صورة أخرى: «حق ولو أساء إليك هذا
الأحد، أو ظلمك، أو تعدى عليك؟؟؟»
فأجاب المجوسى في الحال: نعم، حتى
ولو فعل ذلك... لأن أوقن أن في هذه
السيئه لهما خبيراً، عالماً، حكماً. لا تخفى
عليه خاليه من شيء... وهو يميز
الحسن بإحسانه، والسيء بإساءته،

فأطرق اليهودي لحظة، وحلج صورة
المبدية بلذته الذى شرح بعمل سريماً في
تحريك الشرك... ونظر إلى المجوسى
نظرة غريبة، تمازجت فيها عناصر
التبرى، والتسلط، والمداهنة،
والاستشارة، وقال له: «يا سيسى
فلان... لا أراك تنصر مذهبك، وتحقق
وأيك فيه؟؟؟»

فتساءل المجوسى الطيب في استنكار:
«كيف ذاك؟؟؟»

فرد عليه صاحبه في نبرة مستكينة:
«لأن من أبناء جنسك، ويُشرّ منكم.
وأنت تتران أمشى خاوى السواض،
جائعاً، تعباً، مجهد البدن والنفس، وأنت
راكب مرتاح، وشبعان، وتبدو في زهنيته
من المشى. وهذا التباين، يخالف
عقيدتك التى حدثتني عنها»

وبينهما يتحادثان في أمور عامة، التفت
المجوسى إلى اليهودي، وسأله هاشاً باشاً:
«أخبرني يا فلان... ماهى
عقيدتك؟؟؟ وما مذهبك فيها؟؟؟»
فأجاب اليهودي: «أنا أعتقد أن في هذه
السيئه لهما، هو إلهى، وإله تومى بنى
إسرائيل وحدنا... وأنا أعبد، وأقدس،
وأطلب فضل ما عنده من الرزق الوافر،

هذه الأطروقة القولكلورية الأدبية - التى
استخدمها وعى الشعب العربى القديم من
تجاربه الحياتية الوسيمة - تقدمتها هنا على
سبيل التذكّار، بلا تعليق... لأن جوهر
مفزاها، يمكن بذاته ملخصاً وإلياً لتاريخ
بروتوكولات طويل، تتكرر مراحل، عن
نفس بشرية جسيمة المتعبد، وجريمة
الأثوية...

وهذا التكرار - الثابت الوقوع دائماً،
والملموس حالياً بيننا في الزمان والمكان -
يُعدّ في ذاته، أصدق تعليق...
وما أشبه الليلة بالبارحة!!

قال الراوى:
وحديثى أبو الحسن على بن هارون
الزنجاني، القاضي صاحب المذهب...
قال:

ذات رَوْاحٍ يوم ربيعى، تقابل -
مصادفة - في إحدى الطرق الخلفية،
رجلان مسافرين إلى مدينة بعيدة. وسرعان
ما تعارفا، وأخذوا بأطراف الحديث. وكان
أولهما مجوسياً من أهل الرى، والآخر يهودياً
من أهل مدينة جى، التى كانت تقع بتاحية
اصبهان، وتسمى الآن شهرستان.

وكان المجوسى راكباً بيلة مطهّمة،
تحمّل له زادا كثيراً، ومتاعاً يجفّف عنه
وعناء السفر. وكانت البيلة تسير بصاحبها
المهوى، وقد يذّأ عليه الرضا، وأثر
النّعمة، والرّفاة، وطيبة القلب... أما
اليهودى، فكان يمشى على قدميه بلازاد
ولا نفقة، وتلوح عليه أمارات رقة الحال،
والضعمة، وغبث الطبع.



فرّد المجوسى : « صدقت فيما قلت ، وماذا تبقى ؟ »

فقال اليهودى مقتضباً مشاعر مرافقه : « أن يصدق القول العمل ... أطمعن من زائد الوفر ، وانزل عن دأبتك ، كى تحملى ساعة أو بعضها ، فقد ضعفت وهذرت الكلل » وقال المجوسى : « نعم ، وكرامة .. تفضل »

ونزل عن بقلته ، وتوجّه مع صاحبه إلى ظلى شجرة وارف ، كانت متصلة على جانب الطريق . وفرش سائساً لئلاً ، وأخرج خيراً ما فى صرته من أكل وشراب . وظل يطمع اليهودى ويسقيه ، حتى شبع ، وارتنوى واستراح . ثم أركبه بقلته ، ومشى هو يجواره يتحدثان معه فى لطف ساعة أو تزيد ...

وأحسن اليهودى أن يديه قد أحكمتا القبض على بجام البقلة ، وأنها استكانت بين ساليه ، وأيقن أن صاحبها المجوسى ، قد بدا عليه الإعياء من طول المشى ، ولا يستطيع المغالبة أو المنازعة . وعندئذ انبثقت فى ذهنه صورة رجل اللحم المنتظرة ، إلى جنب صورة المذبة ، ولم يبق غير الانقطاع . فنخس يطن الذبى بكبحه ، وشدّ الزمام بعنف ، فاندفعت تهرول فى عظامها . فتخلّفت عنها المجوسى ، وبقي يطلع فى مشيته من شدّة التعب ولا يستطيع اللحاق بها . فصاح شتقفاً : « ياللان ، قف ، واحملنى معك ، فقد انحسرت وانبهرت ، وأصابنى التعب ، حتى لاأكاد أسقط مشياً على »

فالتفت اليهودى خلفه ، وأجابها شامئاً : « لم أخبرك عن مذهبي ، مثلاً أخبرتني أنت عن مذهبك ؟ لقد انتصرت أنت للمذهب وحقيقته . وهما أنا أريد بدوزي أن أحقق مذهبي الذى كاشفتك به ، وأنصر رأيى واعتقادى كما فعلت أنت »

ثم جعل يركّ البقلة فى هبطة ، ويحتملها على الإصرار ، بينما أخذ المجوسى يقفه ، ويفسّر من مشيه مروجوس القلب والجسم ... وطقق يصيح : « ياللان ، قف .. أرجوك أن تحملى فقد عرجت كلاله . أستحلفك ألا تسترعى فى هذا الموضع الموحش فتأكلنى السباع ، وأموت ضياعاً ... ياللان ارحمى كرامتك ... أنوسل إليك أن تتقلدى كما

إلا أن اليهودى تصامم ، ولم يعأ ابتداء

المجوسى واستغاثته ، ولم يبال بضعفه ، وهلاكه المحقق .. حتى أخضى بالبقلة تماماً عن بصر صاحبها .. ولما يس المجوسى من استرحام مقتضيه الزئيم ، وأشفى على الهلكة ، تذكّر اعتقاده ، وما وصف به ربه ، فرفع طرفة إلى السماء متضرعاً ، وقال : « إلهى ، لقد علمت أن اعتضدت مذبياً ونصرته ووصفك بما أنت أهل به . إلهى ، لقد سمعت ماحدث ، وشهدت عليه . فحقق عند هذا الغادر البائس على ماحدثك به ، كى يعلم حقيقة ماقلت »

ثم أخذ يعرج فى مشيه المتخاذل ، وقد أحس بمرارة الغدر ، وحلابة الإيمان تظفر عليها ، كاللوجة تنسع صدر الرمل . وما كاد قرص الشمس يتشادوب فى منحدر المنيب ، ويتقدم فى مسيرته قليلاً مع مسيرة الشبية الخفيفة الايقاع ، حتى رأى بقلته ، وقد ألقت باليهودى على الأرض ، فانهشمت عظامه ، وراح يئن ويتوجع ، بينما وقفت هى نائرة تاحية منه ، تنظر وصول صاحبها ...

ولما أدرك المجوسى بقلته - التى يبدو أن اليهودى قد أساء ممانيتها وهو متجمل - أصلم حالها ، ورثت عنقها ، وهم بركوبها ، عازماً على ترك اليهودى وحده ، يعالج كرب الموت . إلا أن اليهودى نادى عليه متوسلاً باكياً : « ياللان ، انقلد ... ارحمى أبى سيدى واحملنى ، ولاتركنى وحيداً فى هذه البرية » فأهلك لماً ، وجوعاً وعطشاً ، أو تقترسنى الوحوش الضارية ... أرجوك أن تنصر مذهبك ، وتحقق اعتقادك ... »

فرّد عليه المجوسى قائلاً : « قد فعلت ذلك ، ولكنك خنت ، وغدرت ، ولم تفهم ماقلت لك ، ولم تعقل ماوصفت » فقال اليهودى عطيل المحاصرة والمناورة : « وكيف ذلك ، أيها العزيزي الشهم ؟ » قال المجوسى : « لأنى وصفت لك مذهبى ، فلم تصدقنى فى قبولى ، حتى حققتة بقعل ... وذلك أن قلت لك : إن فى هذه السياء إلهاً خبيراً ، عالماً ، حكيماً . لا تخفى عليه خافية من شىء . وهو يجزى المحسن بإحسانه ، والمسىء بإساءته » فقال اليهودى مغضوباً على الاستسلام : « لقد فهمت ماقلت أنت ، وصلمت ماوصفت »

فسأله المجوسى متعجباً : « لى الذى منعك من أن تعطف بما سمعت ؟ »

فأجاب اليهودى وهو يكشف عن جوهر نفسه : « متعنى اعتقادى الذى نشأت عليه ، ومذهبي الذى تربيت به ، وإيمان الذى تشرّبت به قبل أن أولد ، حتى ترسخ بعد ذلك فى أعماق ذاتى ، وأصبح مانولاً فى كالجيلة الصخرية ، بطول الدأب فيه ، واستعمال أصوله فى ممارسات إحيائه ، متفتدياً فى ذلك بالآباء والأجداد ، وأجداد الأجداد ، والمعلمين من أهل دينى ومذهبي ... إن ذلك الطبع الموروث كالأس الثابت ، والأصل الثابت ، أصبح من المستحيل أن يترك ، أو يفرض ، أو يؤال ... وسيبقى هذا الطبع الغريزى باقياً إلى أبد الأبدين ... فإرحمنى »

فرق قلب المجوسى لاعتراؤه ، وحله معه على بقلته ، حتى وإلى المذبة ، وسلمة إلى أوليائه عطفاً موجعاً . وحدث الناس بعدلته وقبته ، وكانوا يتعجبون من شأنها زماناً طويلاً ...

وسأل بعض الناس المجوسى لى بعد : « كيف رحمتك بعد خيانتك لك ، وغدره بك ، وبعد إحسانك إليه ، وعطفك عليه ؟ » فرّد المجوسى قائلاً : « اعتذر بحاله الذى نشأ فيها ، وتأبى عمره على اعتقادها ، وسعى لها واعتادها ، حتى أصبح الغدر بين لير من مثله ، من صميم جيلته . وأدركت أن هذا الطبع الخوان مستحيل الزوال عنه . ولهذا ، صدقته ، ورحمته .. وكان ذلك ، شكرى من على باصنع الله بى حين دعوته عندما دهان من اليهودى مدهان .. فبأ لرحمة الأولى أعاتنى ربي ، وبأ لرحمة الثانية شكرته على ما صنع بى »

ثم ختم الراوى قصته بقوله : « هذا كلى سردها لسبب الأمر الذى يبدو من غير جئان ، والعارض الذى يبرز من غير توهم »

انتهى

(يتصرف عن كتاب أبى حيان التوحيدي (٩٢٢-١٠٢٣ م) المسمى « الإنشاع والمؤانسة » ، الجزء الثانى . من تصحيح وضبط : أحمد أمين ، وأحمد الزين القاهرة : مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٤٢ ، ص ١٥٧-١٦٠)

إبراهيم صادق

من اتجاهات الرواية الفرنسية المعاصرة

رينيه فالليه : وأدب موضوعه البسطاء

د. مصطفى ماهر

الفكرية والاجتماعية والفسانية والجمالية . هذه الطائفة من الأدباء لا تهتم بالملوك والأمراء والقادة السياسيين والزعماء ولا تهتم بمشاهير العشاق والأبطال والمجرمين ، ولا تهتم بالحالات الشاذة أو الغريبة ، وإنما تهتم بالبسطاء ، بالبشر العاديين ، بمن ليسوا أبطالاً ، ولا يمكن أن يكونوا أبطالاً . من هؤلاء رينيه فالليه صاحب رواية « حساء الكرونب » التي غُيرَ عناونها في الترجمة العربية إلى « الطبق الطائر » لأسباب لا تغيب عن القارئ الراعي .

ليس من السهل على المتبع لتطورات الأدب الأوروبية أن يكتشف قوالب عديدة يستطيع أن يستلهمها في ترتيب وتبويب الانتاج الكبير المتعاضد من الأعمال الأدبية . وإذا كان هذا المتبع لملاداب الأوروبية حريصاً على الدقة العلمية التي ينبغي أن يأخذ الناقد الجاد والدارس الجاد نفسه بها ، فليس أمامه من سبيل آخر - برغم الصعوبات النظرية والتطبيقية - إلا التمسك بالترتيب والتبويب والبحث عن مبادئ وأساسيات يطمئن إليها ، ومن بينها البدء بجمع الملاحظات وتحصيلها والتماس ما بينها من تشابه أو اختلاف ، والسير خطوة خطوة ، دون الالتجاء إلى التعميم المتعجل . ونحن إذا نظرنا إلى الأدب الفرنسي المعاصر وجدنا طائفة من الكتاب يجهلون من البسطاء موضوعاً لأعمالهم ، ووجدنا من القراء استجابة واضحة لا تستقبل هذا النوع من الأدب . وليس من شك في أن هذا النوع من الأدب له مبرراته



يمكننا أن نبدأ من هذا المطلق فنقول إن رينيه فالليه يدخل في هذه المجموعة التي تشتهر أدب البساطة أو أدب أهل الأحياء الشعبية في المدن أو أدب الريفيين إذا التمسنا البساطة في بيتٍ من بيتهم الأولي . وهو بطبيعة الحال لا ينشئ على هذا النحو أدبا شعبيا ، فالقار في كثير بين الأدب الشعبي الذي ينشأ نشأة تلقائية أو شبه تلقائية ، والأدب الذي يصور شخصيات أو مشاهد أو مواقف أو مواضيع مرتبطة أشد الارتباط بالأساطير الشعبية . ورينيه فالليه مهيمٌ بحكم نشأته هذا النوع من الفن ، فقد ولد في عام ١٩٢٧ في مدينة فيلنيز سان جورج في المنطقة الريفية إلى الجنوب من باريس لأب يعمل في السكة الحديدية . وبدأ منذ وقت مبكر يكتب مستوحيا البيئة التي نشأ فيها وارتبط بها وجدانيا وفكريا ، فلما قدم أعماله الأولى إلى الأدب الشاعر سندراس ، صاحب الكلمة المسموعة في أوساط المهتمين بالشعبية ، قُصدته ، وأوص به مجلة (الليبراسيون) فدخل في عداد محرميها في عام ١٩٤٥ ، وعُرف كاتباً للممود وثاقداً

أديباً ، وانتقل إلى المجلة المعروفة « البط المغلول » ذات الطابع الفني الساخر وظل يثقل في كتاباته الشعبية حتى وافته المنية في عام ١٩٨٣ وهو في السادسة والخمسين من عمره . وكانت رواياته قد انتشرت انتشارا واسعا وحصل في عام ١٩٥٠ على جائزة الشعبية تقديرًا لروايات ثلاث : « الضاحية الجنوبية الشرقية » التي ظهرت في عام ١٩٤٧ ، و « الزهرة والفار » التي ظهرت في عام ١٩٤٨ ، و « بيجال » في عام ١٩٤٩ . ونذكر من رواياته الأخرى « الحزام الكبير » (١٩٥٦) التي تحولت كإ تحولت أعمال عديدة إلى أفلام سينمائية . ويحتل رينيه فالليه في مجال كتابه السيناريو مكانة شبيهة بمكانته في مجال كتابه الرواية والنقد الأدبي والمقال .

سار رينيه فالليه في فلك الشعبية التي استقرت في عالم الأدب في غاية العشرنيات وأصبحت لها جائزة تمنح إلى يومنا هذا . ومن الواضح أن هذا الاتجاه ارتبط بفكرة جديدة على عالم الأدب والفن أخذت تتبلور منذ القرن الثامن عشر مع المطالبة بحرية الفن والفنان ، وتطالب بأن يخرج الفن من الإطار الضيق للتفنن أو الصناعة أو التقليد الأكاديمي وأن يعترف الفنان من التلقائية ، ويفعل ما يحلو له . وقد فرض هذا الاتجاه نفسه بمرور الزمن وتولدت عنه اتجاهات الفن الحديث في مجالات الفن المختلفة ومنها الأدب ، وأصبح من حق كل انسان أي كان أن يشارك في الفن ، فليدع ويتدفق ويكون موضوعاً للأعمال الفنية . وهكذا دخلت الساحة الفنية فئات لم تكن تسلك السبيل إليه دخل المجانين والعصابيون ، ودخل الأطفال والبداليون ، ودخل البساطة

والسلاج ، ودخلت كل فئات المجتمع . كان هذا الأساس النظري الذي برز العديد من الاتجاهات الجديدة التي أثبتت بقوتها قدرته وأحققيته في البقاء ، وتبدد البعض الآخر .

وعلىنا مواجهة هذا التنوع أن نلاحظ أن الشعبية ليست هي وحدها التي اهتمت بالشخصيات الشعبية البسيطة ، فهناك مذاهب مختلفة صورت الموضوعات نفسها ولكن من منظور مختلف . من هذه المدارس مثلا الرومانتيكية والواقعية والطبيعية أو الناتورالية . الشعبية لا تصور الموضوعات الشعبية من حيث هي حالات توضع موضع الدراسة ، ولا تصورها من منظور الاهتمام بالطبقة الكادحة أو المطحونة ، ولا تصورها من منطلق التعاطف الوجداني معها ، بل تصورها من منطلق الإيمان بأن لها قيمة في حد ذاتها ، قيمة في لغتها وفكرها الساذج وأخلاقيتها المضطربة .

ويرتبط الاهتمام بالبساطة والشعبية بالميتوس الجديد التي بدأ بعض المفكرين والنقاد يلاحظونها منذ عدة سنوات وذهبوا إلى أنه يطبع زماننا بطابعه ، ونعني بالميتوس شيئا أشبه بالأسطورة أو الحكاية المبدئية تتكون تمجيساً لفكرة عامة وتحول إلى أساسية . تستخدم للتفسير وتناول كثير من الأحداث . يقوم الميتوس الجديد على الاعتقاد في أن العلوم والتكنولوجيا لم تحقق النفع الذي كان الإنسان يرجوه من ورائها ، بل انقلبت إلى الضد وأصبحت وسيلة لفناء الجنس البشري وتغير موقف الإنسان فأصبح يعلم بالعودة إلى عصر ما قبل العلوم والتكنولوجيا إلى عصر الريف الهادئ البسيط والغلبة الفكر ، عصر الطبيعة التي لم تمسح إليها يد التشويه . وكان الأدباء والشعراء والمفكرون قد انقلبوا على أسطورة الإيمان المطلق بالنور الذي ينطلق من التكنولوجيا ، وبدأنا نقرأ عن صورة أكرام القمامة التي تتكون من أثر التكنولوجيا الحديثة والتي توشك أن تدفن الإنسان تحتها ، ثم أخذنا نقرأ عن السفينة تيتانيك التي صنعت طبقاً لأحدث ما وصلت إليه التكنولوجيا لكي لا تغرق ، فإذا بها تغرق في أول رحلة لها ، وبين هذا وذاك نقرأ عن الآلات المتطورة التي أنشأها الإنسان لتحقيق له السعادة فإذا بها تتحول إلى آلات للإبادة . وقد أدت هذه الأوجه المختلفة للأسطورة الجديدة إلى إحساس يمتلج في الشعور أو في اللاشعور بالفناء على يد التكنولوجيا ،

« القاهرة » صوت القاهرة الثقافي

أعدادها دائماً متميزة

وتكونت انعكاسات متعددة لمواجهة هذا الاحساس ، من بينها العودة إلى الطبيعة والعودة إلى البساطة والعودة إلى الطفولة والعودة إلى الماضي .

ومن هنا نفهم التداخل والاختلاط الذي يتسم به القالب القصصي الذي يستخدمه رينيه فالليه في رواية « حساء الكرنب » أو « الطبق الطائر » . فالرواية في جانب كبير منها رواية ريفية ، ولكنها في الجانب الآخر رواية من روايات الخيال العلمي ، وفي الرواية موضوعات متعددة يعالجها الكاتب في هذا الإطار المزيج ، تذكر منها موضوع المحافظة على البيئة الطبيعية وحمايتها من المشروعات الصناعية أو التجارية التي تقصد صورتها وتصيبها بأضرار جسيمة . ومنها موضوع الحفاظ على التراث بمعناه البسيط ، ومنها موضوع المال وتأثيره على أخلاق الناس ، وموضوع التصادم بين الأجيال ، أو الصراع بين القديم والجديد ، وموضوع الزمان ولتكان وتأثيرها على الإنسان وحياته بعد أن ألقت النسبية عليها الضوء وتحدث عنها حديثاً يجمع بين الدقة والغرابة كل الغرابة .

ويكمن القول إن أحداث رواية « حساء الكرنب » أو « الطبق الطائر » تدور حول شخصيتين رئيسيتين من الصالحين هما سيسيس شيراس وجلود ورائتييه ، أحدهما كان يحترف حفر الآبار ، والثاني كان يحترف صناعة القباقيب - فهي من حيث الأصل والصناعة وبتشابهات كثيرة في الريف . أما سيسيس فكانت له حذبة تشوه منظره ، ولعلها هي السبب في أنه لم يتزوج ، وأما جلود أو كلود فكان متزوجاً ومرحاً وزوجته وماتت ، وبقي وحده . تقدمت إليه إذان بالرجل وأصبحا يقضيان الأيام الأخيرة من حياتهما في بساطة القرية ، تربط بينهما صداقة عميقة الجلود ، قد تعمقها بعض الخلافات الطارئة ، ولكن المياه ما تلبث أن تعود إلى مجاريها مؤكدة عمق هذه الصلة بين الناس . فليس معنى الصداقة أن يفكر الصديقان نفس الأفكار وأن يحسا نفس الاحساسات وأن يقوما بنفس الأعمال دون أن يختلفا ، ولكن الصداقة تعني رابطة عميقة فيها الألفة وفيها المودة وفيها الانسجام الذي يتسع للخلافات والتناقضات إذا ما كانت حسنة للنية ، وإذا ما كانت بعيدة عن المساس بالبيداه الأساسية والأفكار العامة . فهي يؤمنان بالقرية وبالقديم وبالحيطة المانعة ، ويكرهان

المدينة والمواضات الحديثة والحيطة المضطربة الصاخبة ، وهما يجبان للمتعة التي تتمثل في الطعام والشراب ، وبخاصة في الروان الطعام التراثية التي يرمز إليها حساء الكرنب ، ولأوان الشراب التي ترمز إليها الحشور . وقد نجد نحن فيها غرابة وهما يكثران من الشراب ، ولكن ينبغي علينا ألا ننسى أنها عتلات حضارة أخرى في زمان ومكان آخر .

وهما يلاحظان في دعة ما يجري على القرية ، فهي تسير بخطى سريعة إلى الفناء ، وتتحول إلى شيء آخر على أيدي الأجانب الذين يغزونها ، والتجار الذين يأتون من خارجها ليقموا فيها مشروعات مرمجة على الأنماط التكنولوجية الجديدة التي تتقلع جلود هويتها ، وتقلب نظام الطبيعة رأساً على عقب .

وفجأة تحط في القرية مركبة آتية من كوكب آخر ، ينزل منها شخص يسمى كلود ولا فريه ، وأسميته في الترجمة « نادر » تأت هذه المركبة الفضائية أو الطبق الطائر من كوكب يمثل التقدم التكنولوجي والعلمي في كل جانب من جوانب الحياة . كل شيء يقوم على حساب علمي صارم ، فالطعام مثلاً ليس متعة وإنما هو وقود له مواصفات معينة ، والناس يقومون بهما كالتروس في الآلة . ليس هناك هذا الشيء الذي يعرفه بالفطرة هذان الرجلان البسطان والذي يتلخص في كلمتين : المتعة والصداقة . أما متعة الحياة فلا شأن لها بالمال ، فالإنسان البسيط يمكن أن ينعم بحساء الكرنب الذي لا يتكلف كثيراً . إنه يده يديه ويضع فيه قبساً من روحه . ولقد جرب نادر هذا الحساء فوجده رائعاً وأخذ منه إلى أهل الكوكب فوجدوا فيه شيئاً فريداً كثيراً بل يغير حياتهم . ولا تخفى مارياً خبيثاً أو حرصاً على كسب ، فهي نوع الخير في القرية البسيطة . ولقد دهش الكائن الفضائي عندما وجد من جلود ترحيباً خالصاً وحفاوة مجردة عن الغرض ، ونعم بصداقة ، بهذا الرباط الذي لا يعرفه أهل الكوكب ، وأنهم لأصحاب معرفة وتحكن من العلوم والتكنولوجيا ، يستطيعون أن يقبلوا نظام الأشياء ، ويأتوا بالمتعجب المدهش من الأمور .

نقرأ عن هذا كله بأسلوب فيه كل مكونات الشعبية الريفية الفرنسية ، من

ملاحظة ساذجة ، وتعليق ساخر ، ونكتة فجة لإذاعة لأحد لبائتيها ، ونقد لكل شيء ، وكل إنسان . ومن الجبر أن رينيه فالليه اختار روايته هاتين الشخصيتين الساذجتين تعبران عن أفكار طاهرها الساذجة وباطنها الحكمة العميقة . هذا التناقض بين الظاهر والباطن معين معروف يلجأ إليه الكاتب فيعرفونه منه ، وسلكون به تارة طريق المأساة ، وتارة طريق الملهة ، ويعبرون بالسخرية والتعكم عن حقائق خفيت عنا ، فنحن نلتصقها من تحت القناع الذي يسترها والذي يشدنا إلى التعرف إليها والتأمل فيها . تقوم بهذا الدور التنويري ببراعة مسترة الشخصيات الساذجة ، وقصصيات المجنانيين أو المختلطين وشخصيات الأطفال . كل الشخصيات التي لا تنوع منها عمق الفهم ، وسعة المعرفة .

ورينيه فالليه لا يتعب قارئه معه ، فهو يصارحه من الصفحات الأولى للرواية بالموضوع . الجملة الأولى تقول : « لا نتجاوز الحقيقة إن قلنا إن القرية خلت من كل شيء ، وتبعد عن خلو القرية من كل مكوناتها الحقيقية ، من الكعك الفلاحي الذي كان الناس يتعمقون به . والجملة الثانية تتحدث عن المقابر . إلى المقابر انتقل الكعك الفلاحي المستدير الجميل . ثم يتناول الكاتب التحلل الذي أصاب القرية تفصيلاً ، فقد فقدت اسمها وأصبحت رفاً من الأرقام ، لم يعد في القرية شيء يميزها ، أصبحت كالمدينة . ويستمعن إلى الإذاعة ، وكن فيها مضي يجلس أو يقف إلى الورع الغسيل ويفلسن بماء طبيعي تعوم فيه الأسماك الصغيرة ، ويسمعن رقرة الماء . كذلك خلت الطرقات من راحة الحيل ، فلم تعد هناك عربات تجرها الحيل ، ولم يعد هناك بيطار ولا كور ولا مضخخ ولا مشرب للخليل ، ولا قربة حواضر ، وطريقة سباط ، ولا بزرعة ولا برادسي . ركب الناس المركبات البخارية ، وذهبوا إلى المصانع .

وتزخر لغة رينيه فالليه بالملاحظات الساخرة ، فهو يعيب على القرية الحديثة مثلاً أنها خلت من المهابيل . كانت القرية تحب مهيايلا ، وكان الأذكيا يعرفون أنهم أذكيا عندما يقارنون أنفسهم بهم . أما الآن فقد أرسل الهياييل إلى مصحات الأمراض العقلية لفساد حالتهم ،

وأصبحوا مجانين حقيقيين ، ولم يعد في مقدور العقل أن يحكموا على درجة ذكائهم لضيق القياس .

وننتقل فاليه إلى الفصل الثاني ليصف شخصيتي سيسيس شيراس وجلود اللذين يسكنان في بيتين على الطراز القديم ذي التفقيصة التي لم يعد الناس يستخدمونها . إنها يعيشان على نحو قريب من الفطرة ، لا يرتبطان بحضارة العصر إلا برباط واه يتمثل في الجريدة التي يقرأها ولا يفهمان كثيراً مما يكتب فيها ، وفي المسجرات التي يذخنها ويحفظها بالنزيرين أو بالملفوظ الذي يستخدم المتوسوسيكالات ، وفي الطبيب الذي يدخل الربوب إلى قلبها ويريد أن يجمعها عن الأشياء التي يجدها فيها النعمة وحب الحياة .

وفي الفصل الثالث نخرج الرجلان إلى القرية ويفت نظرها هؤلاء الأجانب الذين أتوا يشتررون الحظائر القديمة ويحولونها بالتكنولوجيا الحديثة إلى أساكين للفضاء العطل . أما البليجيكون فليس بينهم وبين الفرنسيين عدواة قديمة ، ولهذا يفكر سيسيس وجلود في الذهاب إليهم ويحثهم حتى لا يظنوا أن الفرنسيين لا يؤدون ما يجب على المتحضرين تأديته من واجب حيال الضيوف . ولكن الفناء يضطرب عندما تنتهي إلى السمع أصوات طلقات نارية . ماذا حدث ؟ لقدأت أسرة ألمانية إلى حظيرتها التي اشتريتها لتحولها إلى شاليه ريفي ، فما سمع الجدل أن الألمان أتوا حتى تحركت في نفسه ذكريات أيام الحرب العالمية الأولى وحمل البندقية ، وخرج يطارد الألمان الجبناء . واضطر البوليس إلى التدخل . وانتهى الأمر . أما الشيء الذي لم يته فهو تبدد الهوى الذي عاشت فيه القرية تاريخها الطويل . وليس هذا الغزو الأجنبي الجديد إلا علامة على عصر جديد مضطرب صاحب .

يصور الكاتب في الفصل الرابع بعض مظاهر الانقلاب الذي بدأ يخلط بخطى خفيفة إلى حياة القرية . فقدت بدأت المبتكرات الحديثة زخفاً : التلفزيون والتلفدة المركزية وغيرها . وأصبح الرجلان المسنان أضحوكة في نظر أولاد الأجانب مجملون في قبايعها ويسخرون منها . وأدرك الرجلان هذا فاستبد بها الحزن ، وتذكر جلود المقابر وتقال إلى الموت . وشعر بوحشة في فرانسيس ، زوجة التي ابتلعت كميات ضخمة من العقاقير فلم

تفقدوا شيء ، وماتت . وأتى الأحبد بالأكورديون وعزف الموسيقى ، موسيقى جملة عن أغنيات قديمة تحدثت عن فرسان القمر . ونسى الصديقان الموت ، واستغرقا في المزاح ، وعلت أصواتها وما كانا يجانها من صخب بدائي فجع ، حتى غلبهما النعاس ، وانصرف جلود وهو ينظر إلى الساء في تلك الأسمية الربيعة ، وعجب للنجوم الكثيرة التي ارتسمت على صفحتها كقفازيع الدهن على سطح حساء الكرنب .

أما الفصل الخامس من الرواية فهو بمثابة نقطة التحول التي تقلب الأحداث . أصر جلود فجأة بأن الساعات قد توقفت ليليل الساعة الواحدة بعد منتصف الليل ، وأصر في الوقت نفسه بأشياء مختلفة تروحي إلى بأن ظاهرة كونية قد حدثت ، ونظر من خلال الطاقة فوجد شيئاً لامعاً هو طبق طائر ، وقد خرج منه رجل غريب البهنة ، غريب الثياب ، غريب اللغة .

وذهب إليه ليحييه التحية الراجعة على كل إنسان متحضر ، ودعا إلى بيته ، فدخل ومعه عليه ذات أزوار وأصواء يتصل عن طريقها بكوكبي ، وعصا سحرية جلد بها سيسيس الذي رأى الطبق الطائر وأسرع إلى صاحبه . وهكذا بقي جلود وحده مع ضيفه المريح . وتغلب على الحاجز اللغوي باستخدام لغة الإشارة . وقدم إلى ضيفه الحمر فأب أن يشربها ، وقدم إليه حساء الكرنب فتأعجب به . ووصف الكاتب عملية إعداد حساء الكرنب وكأنه يصف شعائر كهنوتية تحيط بقربان الحضارة المتمثل في منعة الطعام . كان جلود يحس بأن من واجبه أن يعلم هذا الإنسان الذي لم يعرف الحضارة ، وأن يشرح له تصورات وآفكاره ومشاعره . وطلب الإنسان المريح شيئاً من الحساء ليأخذه معه إلى كوكبه ، كذلك طلب أن يأخذ معه طرف قبلة فسارغ كان جلود يحفظه على سبيل التذكار . وركب طبقه وانطلق في هدوء دون أن يشعر به أحد . وصحا سيسيس من جموده الذي أحدثته العصا المريخية ، وراح يحدث صاحبه عن طبق الطائر الذي راه ، وحلا جلود أن يمزج مع صديقه ، فاستهمه بالتخريف ، وكتم عنه القصصة برمتها . وتتابع المؤلف في الفصلين السادس والسابع وصف تطور الشخصيتين الرئيسيتين سيسيس شيراس وجلود . وأشيراس فطين حيناً أن هناك من يعمل «الأعمال» وما إليها من ألوان السحر والعبث بالناس ،

فيخرج على عادة جده ممكساً بالبندقية ويطلق منها أعيرة نارية ليطرذ الأرواح الخبيثة . كذلك يفكر في استخدام وسائل كبرية الرائحة لا تطيب لإيليس وجنوده . وصاحبه جلود الذي يعلم الحقيقة يسخر منه ، ويتهمه بالتعلق بالأوهام الكاذبة وخرافات العهود البالية . وشيراس يريد أن يكون له شرف سبق إلى إبلاغ البوليس بنزول طبق طائر ، فلك أسودتهم الحكومية . ويستقبله الشرطي استقبلاً غريباً ، ويصاحبه بأنه كان في انتظاره وفي انتظار بلاغه . كيف ؟ لقد سبقته المرأة المخبولة وأبلغت عن الطبق الطائر ، فكان من البهيس أن يأتي بعدها كبير السكرين بنفس الصلاح !! ويتعاطا شيراس أشد الغيظ . ويذهب إلى الحانة فيجد الأخبار قد سبقته إليها ، ويجد الرواد وبخاصة الشباب في انتظاره ليسخروا منه على نحو أليم ، فيعود إلى بيته عطيلاً باكياً .

وأما جلود فيزور قبر فرانسيس ، زوجته التي يظن أنه سيلحق بها عاجاً قريب . وهو ينظر إلى القبور والموت ، ويفكر في القديم الذي تبدد مع ما فيه من ألفه ، والجديد الذي أقبل بما فيه من غموض . ثم يلتقي بجاره سيسيس الذي وجد أن كرامته قد أهدبت أشد اهانة ، وحاول الانتحار فلم يفلح ، ووقع على الأرض ثم نهض وهو يعاني من آلام عديدة في عظامه . ويخفف جلود عن صاحبه ، ويأخذ الاثنان في العبث والصخب . ويعود نادر بطقه الطائر . إنه الآن يتكلم لغة صاحبه تسلمها في التسجيلات التي حملها معه ، فهناك في كوكبه - أوكسو - إمكانية تكنولوجية متقدمة لا يستطيع التحدث عنها بسهولة إلى صاحبه القروى الأرضي . ولكنه على أية حال يمكنه له عن الحياة في هذا الكوكب الذي تعيش فيه أمة محدودة العدد يعيش الواحد منهم مائتي عام دون أن يصيبه الهرم . والناس هناك لا أساء لهم ، ولا حياة لهم . هناك الدولة . والأمر تسير طبقاً ليدأ الفائدة . فلا أحد يفعل إلا ما كانت له فائدة عتقة . ولهذا فهم لا يتكثون ولا يضحكون . وللعلم تركيبة كيميائية ، فليست هناك حياة حيوانية ، ولا حياة نباتية . والناس لا يعرفون الملاق ، وهذا أحدث حساء الكرنب الذي أخذه نادر معه ثورة . وأصبح الجميع وقد اكتشفوا شيئاً جديداً ، وأصبح لهم مطلب هو حساء الكرنب . ويأخذ نادر كمية أخرى من

حساء الكرنب ، ويحدث إلى جلود عن مكافأة يريد أن يقدمها إليه ، فلا يستحسن جلود هذه الفكرة لأنه لا يريد أن يتلقى جزءاً على إكرامه الضيف ، ويريد أن يبق الأثر في إظهار الصداقة . وما يجد نادر عند جلود قطعة ذهبية من العملات القيمة حتى يطلب إليه أن يأخذها معه إلى الكوكب . كذلك يتم نادر بصورة زفاف جلود وفرانسين ، ويدهش لنظر المرأة فليس هناك على ظهر الكوكب نساء . والناس هناك لا يعرفون الحب ، ولا يعرفون الزواج ، وإنما يعقبون الأبناء بطريق التخصيب الذاتي الكيميائي . ويسمع نادر من جلود كلاماً عن حزنه لفراق زوجته ، فيده بان يردها إليه ، ويأخذ بقة من شعرها معه ، ويصدق إلى الكوكب .

ويتناول رينيه فاليه في الفصل الثامن ، وهو فصل قصير جداً ، القبط بيونو ، قط جلود الذي هرم ولم يعد يقوى على شيء . والحديث عن القبط حديث عن الشيخين الهرمين أيضاً . والكاتب يمد في هذا الحديث المتداخل منعة فنية تتيح له السخرية والريز والكشف عن الأعماق . لقد تورط بيونو في حادث سيارة اعترض طريقها ، فلما حاولت تصديده ، اصطدمت بشجرة وتبشمت وماتت من فيها ، ولهذا أصبح يعمل على كتيبه سنرات عمره ، وآلامه ، وريز الضمير . ولقد عجز عن اصطيد فأرين صغيرين ، وعجز عن فرض نفسه على مجتمع القبط المتنافسين ، فأصبح مجروحاً في كبرهائه ، وهو لهذا يذهب إلى شيراس الذي تناظر حاله ما وصل هو إليه ، فهو قد خرج من الساحة محطاً ، وانتهى إلى التمدد في الفراش في انتظار الموت . فلا بأس بأن يكونا اثنين ، فرغت جميعتها ، وتغلقت الأسباب التي تربطها بالحية ، فليكونا معاً حتى النهاية .

وتعود فرانسين إلى الحياة ، ويصور فاليه صحوبها من الموت في الفصل التاسع ، وكأنها كانت في حلم أو كابوس . ولقد وجدت نفسها ملقوفة في غطاء خفيف وقد في البرد ، وأدركت أنها حية ، ودخلت إلى جلود الذي دهش لعودتها أشد الدهشة ، وكانت دهشته أقوى عندما رآها في سن العشرين . فقد رأى نادر أنها لو عادت في سن سوبها لحديث في القرية مالا يحمده عليه ، أما إذا عادت في سن الشباب ، فيمكن أن يدعى جلود أنها حبيبة أخت فرانسين أثت لزيارته . ولم يدرك نادر أن

الفرق في السن بين فرانسين وجلود سيكون مشكلة لن يمكن التغلب عليها بين الزوجين ، كذلك سيكون مشكلة للشقاق بين الأجيال . فها نظرت فرانسين إلى البيت حتى أكرته لشدة قذارته واضطرابه ، وما نظرت إلى جلود حتى أكرته لما اعتره من شيخوخة ومرض وإغراق في السكر .

وتتضح المشكلات في الفصل العاشر . فقد لبست فرانسين أولاً بعض الثياب القديمة التي وجدتها ، وكانت موضة سنة ١٩٣٠ ، ثم طلبت نقوداً لتشتري لنفسها ثياب بنات العشرين في هذه الأيام . واضطر جلود إلى مسابقتها لأنه لم يكن يقوى على استخدام العنف معها . وهكذا خرجت واشترت بتلون بلوجينيس وبلوزة في شيرت ، وتعلمت شرب الكوكا كولا وأكل البطاطس الشيس ، والاستلقاء عارية في الحلاء ، واستخدام كلمات انجليزية وإيطالية فيما تنطق به من حديث . وتعرفت إلى شاب من سنها وكبت وراءه الموروسيكول ليذهبها إلى باريس ويبحثا عن عمل مناسب . وفهم جلود أن الزمن لم يعد إلى الوراء بالنسبة إليه فصرفت تصرف الإنسان العاقل المأفوف . ولكن فرانسين ذكرت له فيما ذكرت أنها كانت قبل أربعين عاماً على علاقة بصديقه سيسيس . وعلى الرغم من مرور هذا الوقت الطويل ، وتغير الأمور ، فقد حمل جلود بندقته وفهم ليحبس صديقه . ولكن العنف كان دائماً ينتهى إلى التصفى ، وكان الصديقان قادرين على العودة إلى العقل حتى حال أكثر المشاكل حدة .

ويبدأ بالفصل الحادي عشر جزء متميز من الرواية هو نزوح الرجلين الهرمين من القرية التي لم تعد تنفع لهما ، أو التي كانت تلتظها ، وسفرهما إلى الكوكب الذي أصبح يدهبها يثمن ، ويرى أنه بحاجة إليها . وما هذا الكوكب إلا صورة لما يمكن أن يصل إليه التطور العلمي والتكنولوجي للبشرية في أحسن صوره . لقد تطور التصرف بين جلود ونادر ، بين الرجل الأرضي والرجل الكوكبي ، إلى تقاضم وحب ، وأصبح نادر يتعلم من جلود كل ما ينقص الحياة الحثثة الصارمة من أشياء ، أولاً المتعة ، ثم الصداقة ، ثم البسمة ، ثم المحبة . عاد نادر إلى جلود وقدم إليه غداة مليئة بالجنهنات الذهبية التي كان غداة شيئاً سهلاً غالية السهولة في كوكب أوكسو ، إنها ثروة تقدر بالملايين ، ولكن

الرجل الهرم لم يعد بحاجة إلى كل هذا المال ، وقد اضطرت الظروف المحيطة إلى النزوء والاعتزال ثم السكر . ولقد أجرت رئاسة الدولة في الكوكب استفتاء على الحساء الذي شغف به الناس ، فبُعث ٢٦ ٪ عن خوخهم من أن تؤدى المتعة لذى يملكها الحساء إلى الأضمحلال ، وبُعث ٧٤ ٪ عن رآهم في أن المتعة جديرة بأن تبذل المجهود من أجل تحفيها . ولما كانت الكمية التي أتى بها نادر قليلة ، فقد كلفوه بأن يدعو جلود إلى الانتقال إلى الكوكب ، وأن يغريه بأنه سيعيش هناك ١٣٠ سنة أخرى بلا آلام ولا أمراض حتى يتم المائتين . واعترض جلود في البداية على الفكرة ، لأنه لا يريد أن يخرج من بيته المألوفة ، ويترك عاداته ، أن يريد أن يتغلغل عن صديقه شيراس ، وعن قطه الهرم . كذلك اعترض جلود بأن التربة في الكوكب لا تصلح لزراعة الكرنب ، ومعنى ذلك أنه سيكون من الضروري نقل الكثير من الأمتار المكعبة من التربة الأرضية والسجاد ، وما يتصل بالحقول من حيوانات وطيور . وكان رأى نادر أن كل هذه الأمور قابلة للحل ، فهناك طبق صملاق يمكن أن ينقل كل شيء .

ولكن تطور الأمور في القرية ، على نحو ما يصوره الفصل الثاني عشر ، يدفع جلود إلى اتخاذ القرار المصيري . لقد فقدت القرية هويتها لكثرة ما نزل إليها من أجناب ، ولبجك وألمان ، وزاد الضجيج الذي ينبعث من الآلات والمكبرات المأهولة بالثبات الأغا بلذات أجنبية . كان المهاجرين فيها مضى يجبطون على الطشوت ، أسا مهايلين هذا الزمان فيستعينون بآلات عالية الاتقان . وهاموها تاجر الخنفايز الذي آلت إليه العمودية بين بلال ، ويسعى إلى الربح السريع والثراء السهل ، لا يفتل بتراب أو فلسفة ثقافية ، ويكرر الانفاظ الثثة مثل التوسع الاقتصادي وخلق فرص العمل . لقد قرآن ينشئ حديقته للسلاهي بها أحواض السباحة والمراجيح والألعاب ، وفيها الأكل والشرب والسرطبات والمخلجات ، وفيها الحيوانات التي تجذب الرواد ، وقد أعدت الرسوم ، ورأى جلود وشيراس أن مكان بيتيها وحظيها يستغله جيلابة للقرعة ! ! واعترض الرجلان ، وإثارة ، ولكن المصلحة هاد من تورعها وأعد إزيابها بأن يسكتا بدون مقابل في بيت المسنين . وهذا شيء بديهي . فليس المقصود من بيت المسنين هو رعاية المسنين ،



ولكن المقصود منه إبعاد هذه العناصر المنفرة عن الصورة الجديسة حتى لا تشوه . والعمدة لا يتورع عن اتهمها بإفساد العلم بوقوفها أمام التطور ، ولا يتورع عن تهديدها بإطلاق راحتها بالأت مزيج المونة والروائع ومعدات البناء ، ثم تجهيزات صديقه الملاهي وأماكن وقوف سياراتها وحشود روادها . ويتأكد لجلود أنه لن يستطيع المقاومة ، ويذكر عرض نافذ فيقر قراؤه على السفر إلى القضاء . ويضاح صديقه بالأمر ، فيكاشفه أولاً بأن الطين الطائر كان حقيقة ، وينقل إليه تفاصيل العرض المقدم من أهل الكوكب ، فيوافق هو الآخر . وهكذا ينجران من الجحيم ، ويخلصان من هواجس الانتصار . وهكذا يتركان للهجرة ومهما الظلم الحزم ، وما يجناه من أثام وأمتعة ، ودجاج وأران ، وأرض سيهان كل شيء في مركبة القضاء وينطلقان بها اثنين وعشرين مليوناً من الكيولومترات ليكمل كل منها مائتي عام دون ألم أو عرض ، في مكان يردهما ويرحب بها فيه سكانه .

في الوقت الذي كان الرجلان قد احدا أمتعتهم لتسفر كان العمدة يفتضل بزواج ابنته ، وممر الرجلان بالكنتية في الطريق إلى مكتب البريد حيث أرسل جلود إلى فرانسيس على عنوانها في باريس حليتين من الجنيئات الذهبية ، وكلمة يملحها فيها من الرجال ! ومرا في الطريق العمدة مرة أخرى بالكنتية وكان صوكب المروسين يخرج في أمي صورة : كل يلبس أحسن ثيابه ، ويحلو أن يظهر بمظهر لائق ، ويلعب دوره في تمثيلية الزفاف . ومد جلود يده إلى المخلاء وملاً قبضته بالجنيئات الذهبية ونشرها على صوكب ، فالتفت الجميع نحو الذهب المنشور ، وتبادلوا الصفعات والكلمات ، وداسوا على القسيس ، وضربوا العروس ، وتشاجروا وتشاحروا ، وماتت من مات وجرح من جرح ، وانقلب الفرح إلى مآتم . هكذا يؤثر الذهب على أخلاق الناس . ويرى الرجلان أن الخير كل الخير في إعطاء المال لمن يستحقونه وأن يكون للمبار هو الخلق الكريم . وانطلق الطين الطائرة الضخم حاملاً الرجلين والقط وقد صفت نفوسهم صفاة دونة نفوس القديسين .

وتنتهي الرواية بفصل صغير يصف فيه الكاتب رجلى الشرطة وهو يستقبل واحداً من الأجانب الذين استقروا في القرية ،

وغيروا طابعها ، ذلك هو المهتمس الألماني شونيهاور . لقد رأى المهتمس طبقاً طائراً ، ولم يكن في مقدور رجل الشرطة أن يراه منه كما فعل مع سيسيس ذات يوم ، بل ذهب معه إلى مكان الواقعة ، وكتب تقريره ، وأرسله إلى رؤسائه ، وانتشر الخبر في الصحف ثم في صالات الملهو حيث أصبح رجل الشرطة أضموكة : فكيف يأتي طبق طائر من أجواز الفضاء ليخطف رجلين همرين سكرين ؟

وإذا كان ربه فاليه يني روايته على التناقض الشديد بين القرية البسيطة والكوكب المعقد ، والتناقض الشديد بين القديم والجديد في حياة الناس ، فهو يستخدم لغة يتضح فيها انحيازه إلى جانب الشيعة والتراث القروي والقديم الأصلي ، لغة فيها الطرافة والسذاجة والتهكم . وهو يأخذ هذه اللغة من مصادرها الفجة وقد يقبل بالفاظ وتراكيب وصور يعير بها إلى مدى تطرفه في الانحياز إليها ، فهي لا يرى فيها غرابة أو عروجا عن المألوف . وهو يتبع اللهجة المحلية البريوتية في نطق اسم فرغيس الذي يتحول إلى سيسيس واسم كلود الذي يتحول إلى جلود ، والصديقان المرحمان ينسادي أحدهما الآخر تارة (ياوالدي) وتارة (ياأني) ، ويصوره تارة على أنه ديب ، وتارة أخرى على أنه قرد ، والقرية القديمة تمثل أماناً بالثر القديمة ، والمطبخ والكرار والتبر ، والبيوت المقامة . وأهم ما يميز لغة ربه فاليه - بعد الفطرية والسذاجة والطرافة والتهكم - ارتكائها على أساس قوي من التصوري بكل مستوياته ، التصوير الواقعي ، والتصوير الخيالي ، والتصوير الإيمائي . فإنا نبدأ في قراءة الرواية حتى نجد أماناً سلسلة من الصور تتابع في وفرة طبيعية : الطيور ، الحيوانات ، الأشجار ، نرى الخنازير والأغنام والحمر وقد قلت في هذه القرية المتهاكلة ، وتنصور القرية في ماضيها ، والتخويل تثير في طرفها الترابية ، وتضفي عليها رائحة الريف ، ونرى نافورة الماء وقد تكونت عليها الطحالب الخضراء السمودة ، والطائرون وهي تلود عددة قرقة لها أبقاعها الجميل والحمر وهي تسير بالحبيب إلى الطائونة ، أو تعود بالديق ، ونرى الخياط الريفى الذي يصنع لكل إنسان جلبابه الخاص ، ويبض النحاس الذي يبيض بوسائله البسيطة أشكالاً مختلفة من الأواني لا تشبه الواحدة الأخرى وتحكى كل واحدة

قصتها ، وصانع القباقيب الذي يصنع للفريرين نعلات خشبية تناسب البيئة ، ويضع فيها كلفه بالاتقان وجهه للجمال وحرصه على التراث ، بل نرى النبلاء في عرباتهم المتخمرة ، والشاكرين في ثيابهم الملهلة المزركشة . طائفة من الصور الإيحائية ينفذ عنها الكاتب تراب السنين .

ومن روايتها صور كثيرة أيضاً تمثل الحاضر : الشباب يلبسون الملابس الجاهزة يتابعونها من المحلات الكبيرة في المدن وقد صنعت على قروالب واحدة هي (السيلوجينس) ولا (السق شيرت) والموتوسكالات البانبات التي تتدافع عددة ضجيجاً مزعجاً ، وسيارات النقل الثقيلة التي تثير عجلاتها الغبار وتقلب في أثناء انخراطها المحصى والحصباء ، والأطعمة والأشربة التي قلقت شخصيتها ، وأصبحت المصانع الضخمة تلقى بها إلى الأسفل مثل زجاجات الكوكاكولا ، وأكياس الشيشي والفشار ، ومكبرات الصوت الضخمة التي تدرى في كل جانب ، وآلات خلط المونة والخرسانة ، والرافع العملاقة ، وآلات الحفر والنقل التي تلوذ من الضجيج مالا فقرة لسان على احتمال ، والمصانع التي غيرت وجه الريف ، وقضت على الحقول الصغيرة ، والخطاطر الخاصة ، وفرص التلاقي والتحدث والتواد بين الناس ، وأحالتهم إلى آلات صماء .

ومجموعة ثالثة من الصور عن الإنسان الكوكبي وقد تحول إلى آلة صماء فعلاً . يعيش مائتي عام بلا ألم ولا مرض ، ولكنه لا يعرف شيئاً عن الحياة بمعناها الإنساني ، لا يصرف الانتسام ، ولا الحب ، ولا المودة ، ولا الصداقة ، ولا المحبة . وصور الحياة فوق الكوكب ليست كثيرة ، فهي مها تكررت لن تزيد الانطباع الذي نشتلقه حلة الأرض هناك صماء كالاسفلت ، والناس كلهم رجساً فلا مشاكل بينهم ، وكل شيء يسير بمصبات العلوم الرياضية والطبيعية المطروقة . وإذا كانت هروب السرجلين المستنسين المسكينين من دنيا البشر بمثابة رسالة موجهة إلى البشر في عالمنا هذا ليفيقوا من غفوتهم ، فإن رحلتها إلى الكوكب البعيد الذي يتوق إليها رسالة أخرى تلفت النظر إلى القيم التي بين أيدينا والتي أصبحت نهجها لأتينا تعامينا عنها ◆



قام صاحبها نفسه بترجمة العديد من الروايات ليو شكين وتولستوي وتورجنيف وغيرهم . مجلة « الزهرة » لصاحبها جميل البحري الذي ترجم العديد من الروايات البوليسية ، ومجلة « الاسامي » و « النفر » وغيرها .

ورغم أن عدد المهتمين بالثقافة كان صغيراً بالمقارنة لمجموع السكان في أوائل القرن ، إلا أن عملية التغيير التي كانت تتم في المجتمع العربي الفلسطيني ابتداء من الانتداب البريطاني على فلسطين ، أحدثت تغيراً ملحوظاً في التركيبة الثقافية في البلاد . فانتشرت المدارس على اختلاف أشكالها من رسمية وخاصة وتبشيرية ، وانتشرت نواد ثقافية عديدة في المدن والقرى الكبيرة و عند نهاية الانتداب كان في كل مدينة فلسطينية ناد أو اثنين يتراوح عدد أعضائه الواحد منها بين ثلاثة آلاف عضو ومائة عضو (١) .

ساعد كل ذلك على انتشار القصة والرواية ونكسوين جمهور بطلهم في يديهم عليها . يجد لنا خليل بيديس وصفاً للرواية وما يجب أن تكون عليه في مقدمة مجموعته القصصية « مسارب الأفعان » (٢) فيقول « الرواية أعظم أركان الدنيا ، وأشدها رسوخاً في الفؤوس والقلوب وأثباتها أثراً في الأخلاق والعادات وأعظمها عملاً في البناء والهدم ، لأن فيها تمثيلاً لمظاهر الحياة وصورها من خير وشر ، وفضيلة وزليخة ، وعدل وسور ، وصدق وكذب ، ووفاء وغدر ، وإخلاص ورياء ، وهناء وشقاء ، وفيها وصف أحوال الأمم وعبر الزمن وسوحدث الحب والغرام والحرب والسلام وما يتخلل ذلك كله من عفة وأمانة وفكر وخيانة » ص ٩ ، كما يقول : « والرواية الحقيقية الفنية هي التي ترسم إلى المآزير المحيكة وتعيد الفضائل والتشديد بالزاد ، والى تهذيب الأخلاق وتنوير العقول وتقوية القلوب وإصلاح السيرة » ص ١٢

بهذا المفهوم للرواية ، طلع علينا خليل بيديس بروايته الأولى والأخيرة « الدوارث » (٣) والتي تشكل مع رواية « الحياة بعد الموت » (٤) لاسكندر اخنوري ، بداية رحلة الرواية الفلسطينية ، وكلتاها قد صدرت سنة ١٩٢٠ . مع التجاوز عن بعض الروايات التي صدرت قبل هذا التاريخ ، وإلى لا تشكل في حقيقة الأمر قيمة أدبية كبيرة . . مثل روايات :

رحلة الرواية العربية

أحمد عمر شاهين

تقليدياً أو مجرد ، ورومانسي أو واقعي ، من كتاب من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار ، فكلهم تجمعهم محنة واحدة . . . فقدان الوطن .

وينبدأ الرحلة منذ انطلاقها في العشرينات من هذا القرن .

البدائيات :

تاريخ ظهور الرواية العربية الفلسطينية يوازي تقريباً تاريخ نشأة هذا الفن في باقي أجزاء الوطن العربي . . خاصة مصر ولبنان وسوريا والعراق - في بداية هذا القرن ، كان المناخ الثقافي قد أعد لاستقبال هذا الفن الوافد من الغرب ، من ترجمات مختلفة واقتباس وتلخيص للكثير من الروايات الأوروبية ، وانتشار الصحافة الأدبية والمجلات التي تعنى بالقصة والرواية . وبالرغم من أن هذه الجهود كانت نتيجة لعمل فردي ذاتي ، وكانت أغلب الترجمات قد شملها التحوير والحذف والأضافة وأضفاء الصفة الشرقية عليها لتلائم تقاليد وعادات البلاد في ذلك الوقت ، وبالرغم من أن معظمها كان هذه الامتناع والتسليط والتوجيه الأخلاقي . . فانها استطاعت أن تجذب القراء إليها ، وتنتشر عادة الأقبال على قراءة هذا النوع الجليل من الأدب ، بل وتجذب المثقفين للمساهمة في تقليده .

من المجلات التي ساهمت في هذا المجال « مجلة الفلاس المصرية » لصاحبها خليل بيديس والتي كانت تتضمن قصصاً قصيرة وروايات مسلسلة مترجمة وموضوعة ، وقد

هي رحلة امتدت في الزمان لأكثر من ستين عاماً ، بدأت واهنة ضعيفة تتلمس طريقها بين الأنواع الأدبية الأخرى من شعر وقصة ومقال ، وأصبحت تياراً قوياً اختلط له مساراً واضحاً ، يقوم بدور كبير في تعميق الاحساس بالقضية الفلسطينية وقضايا الشعب الفلسطيني المختلفة .

وامتدت في المكان لتغطي المساحات الأدبية في الوطن العربي كله مبرعة عن الشئات الفلسطينية والجرح المستمر النوف لأمة العربية .

فرسانها يزيدون كل المائة ، واسلحتهم الروايسية ضمفت هذا المعدل ، فلسطينيون . . . نعم ، جزء من شعب تحدد بأرض معينة ولغة عربية عريقة ، ونوع من التجربة التاريخية المشتركة والقضية ، وضعت تحت خطر التهديد بالإبادة نتيجة لنشئته بعد عام ١٩٤٨ ، حيث فقد الأرض والمشاركة السياسية التي كانت له عليها من قبل .

لكن فقدان الأرض ، لم يؤد إلى ما كان يتوقع له العلون من انهيار للهوية الجمعية الفلسطينية ، بل على العكس . . أكدها ، وأصبح عنصر الأرض المفقود - الوطن - رمزاً حضارياً يتجسد بالقوية ويعزز نظام الهوية المهدد ، وحول الوطن ووسائل تحريره ، والصراع مع العدو الصهيوني ، وعذابات الفلسطينيين تحت الاحتلال وفي الشافي ، دارت معظم أحداث الروايات الفلسطينية ، بشكل مباشر أو غير مباشر ،

ام حكيم لمحمد التميمي (٥) ،
ومنتهى العجب في اخبار آكلة الذهب (٦)
ليخائيل عورا ، او « السياحة التصورية في
الامصار الغربية » (٧) لبولس عبده
السمعال .

في رواية الوارت لتلقى بعزيز الحلي ،
شاب عربي يقيم في القاهرة مع عمه التاجر
الثري ، وهو وازنه الوحيد ، يقع في غرام
راقصة يهودية هي « استير » التي تنصب
شباكها حوله وتحمله مجموعة من المراهبين
اليهود يستغلون حبه ويستولون على ثروته .
ناتان الصيرفي ، ارميا تاجر الالات
الموسيقية ، اشعيا الحياض ، والعمسة
راميل . . . وعزيز لاه عبا يدبر له فلم تكن
ثيمه إلا امتعة فهو « لا يميل الى السياسة ولا
تعمه الحرب ، لأن في نفسه حريا أخرى
كانت تسترق كل اوقاته . . . غير أنه كان
يعرض إلى أحداث السياسة ويطلع بعض
الصحف من حين لآخر ارضاء لعمه . . »
ص ٣٢

أحداث الرواية تدور قبل الحرب العالمية
الاولى واثاءها ، وتلقى بظلالها على ما يكنه
الصهاينة للحرب ، وتحلم من الواقع بين
برائهم قبل قيام الدولة بثلاثين سنة . وحقق
فيها المؤلف ما كان يراه « وظيفة الرواية
وكانت صريحته لا تتعامل مع اليهود إلا
بهيطة وحذر ولا هلك الانسان وقد ما
ملك .

واذا انقذ خليل بييس بطل روايته من
مصر قاس يصحوة نفسه ومساعدة ابنة
عمه له ، فان الامور سنة ١٩٣٤ كانت قد
اتفحت تماما في فلسطين ولم تبق شبهة شك
في نية الصهاينة الاستيلاء على الارض
العربية ، فان محمد عزه دروزه لم يستطع إلا
ان يقدم بطل روايته « الملك والسمساك »
(٨) ضحية للغزو الصهيوني . ففي حله
الرواية يتعرض فلاح فلسطيني لأشراء
مسمارين يهودي زيارة لى ابيب حيث يقدم له
فتاة يهودية شجعت على تبليغها ما معه من
نفوذ ، وأدى تعلقه بهذه الفتاة الى الاقتراض
ثم بيع ارضه وانتهى حياته في مصحة
عقلية ، وهي بالملك تشترك مع رواية
الوارث التحذير من المصير الذي سيلقاه
المرء لو وقع بين يدي الصهاينة من فقدان
للمال والارض معا .

من ناحية أخرى ، نجد اسكندر الحوري
يقدم لنا في روايته الاولى : « الحيلة بعد
الموت » صورة ما سيته الحرب العالمية الاولى
من مأس وويلات وتشتت وفرق للعائلات

الفلسطينية من خلال عرضه لحياة اسرة
فلسطينيين يضطر عائلتها تحت ضغط الفقر
والحاجة الى الاتصال بالقوات العثمانية
القاعدة من الشمال لشن غارة على مصر
واسخلاصها من ايدي الانجليز ، فيترك
زوجته ليلا بعد أن يجبرها في رسالة بتركها
عما اعتزمه . ويصور لنا المؤلف معاناة
زوجته في البحث عنه وقد ظنته قد قتل
بينما هو قد أصبح ضابطا في الجيش
عثماني ، وتلقى بسعيد وهو ضابط
سوري ويشتركان معا في الجمعية الثورية
العربية التي تسعى للعمل على استقلال
الدول العربية ، ويسجنان ، لكنهما يستمكتان
من الفرار ، وتنتهي الحرب وويلاتهما ويلتئم
شمل الاسرة .

والغريب ان اسكندر الحوري قد كتب
رواية ثانية بعد هذه الرواية بحوالى ربع
قرن ، هي رواية « في الصميم » (٩)
جاءت أقل تنجعا وأضعف تركيزا وأسا
معالجة . فهي تتحدث عن فؤاد الذي يحب
ليل ويعارض والده في زواجه منها ، فيسرق
نصف ثروة ابيه وصرب مع حبيته الى
نيويورك ويتزوجها ويعمل بالتجارة ، لكنه
يقيم علاقة مع امرأة أخرى . فتسوء
احواله وتبور تجارتها ، ويوصل له والده أنه
غفر له ويطلب منه العودة . يتغلغل الرواية
آراء كثير من الفلاسفة وعلماء الاجتماع في
الزواج والعلاقة الجنسية ، بل وتشتمل
الرواية على خطبة لأحد رؤساء الولايات
المتحدة الأمريكية !!

في الوقت نفسه - بداية رحلة الرواية
الفلسطينية - نجد نجيب نصار صاحب
جريدة الكرميل يصدر رواية عن دار مجلة
زهرة الجميل يسميها « في فحة العرب » (١٠)
يتخذ من التاريخ حورا لأحداثها ، ومركزة
ذى قار ذروة لمقدماتها ، ويمحاول ينسج
مفهوم خليل بييس للرواية ان ينشر اناس
ومواعظه من خلالها « لست أرى للحرب
خرجا إلا بقيام زعيم نابغة يتقلب بقوة
عقله وحسن ادواته وحزمه على عقول سائر
الزعماء وليستعملهم اليه ، أو بتغلغل جماعة
من الزعماء واختيار زعيم من بينهم يقبضونه
رئيسا ويعملون أمرهم فيها بينهم شوري »
ص ٦ . وفي الحوار بين النعمان بن المنذر
وعمر بن عدنى يقول المؤلف « السن نحن
الذين نذل انفسنا بتحاسندا وتفرقا . فلما
يجزمو واحسنا الآخر ونهزرو بعضنا بعضا
ونظرو بظهر الرجل الواحد أمام الغير ،
فسبقني حبيدا لغينا في بلادنا ، ما يسيئني

أن يتبذل امراء العرب عزة نفهم
بالخسة . . ويوزينا الاعاجم » ص ٨
وتكون نهاية الرواية انتصار العرب في موقعة
ذي قار .

وقد كان استلهم الروح البطولية في
التاريخ العربي أمرا طبيعيا في وجه المهجمة
الصهيونية والاستعمار ، فما استطاعه شعب
في الماضي لا يصعب أن يقوم بمثله اليوم .
فهذه التاريخ كما يقول كورتسجورد (١١) :
« هو معرفة الانسان بنفسه ، والمعرفة
بالنفس لا تقف عند مجرد معرفته طبيعته
كإنسان ، بل معناها معرفة ما تستطيع أن
تفعل » . وفي دراسة للدكتور سيد حامد
النساج يقول : « لم تعرف الرواية
الفلسطينية الرواية التاريخية بمفهومها
وشكلها اللذين الفهاها في روايات جرجي
زيدان . . ليس لأن الفلسطينيين مفسوون
عن تاريخهم وماضيهم وحاضرهم ولكن لأن
رؤيتهم للواقع وارتباطهم به فكريا
ووجدانيا طغى على كل شيء ؟ ، كما انهم
يمتدنون التاريخ الحلي والواقع الموثق الذي
ليس في حاجة الى كشف » (١٢) ، وربما
كان للدكتور النساج علره ، فتميز الاناج
الادبي الفلسطيني والعواطف الثقافية بين
أجزاء الوطن العربي تحول دون الانام
الكامل بما كتبه الفلسطينيون فعدا استلهم
التاريخ المعاصر في سلسلة الروايات التي
كتبها حاصم الجندى « كفر قاسم ، عز
الدين القسام ، عبد القادر الحسيني ، دير
ياسين » نجد أن أميل حبيبي الاشقر كتب
مجموعة من الروايات التاريخية مقلدا جرجي
زيدان . . يمكن الرجوع اليها ، بالإضافة
الى روايات استلهمت القصص الشعبية
المعروفة كما فعل توفيق ابو السمود عند كتابته
لرواية الملك سيف بن زى يسزن في
الاربعينيات . . او روايات راضى عبد
الحامدي وغيرها .

كما كتب نجيب نصار أيضا سيرة ذاتية في
شكل رواي درامي اسمها « رواية مفلح
العنسان » (١٣) صور فيها المناخ السياسي
والفكرى الذي كان سائدا في فلسطين ايام
الحرب العالمية الاولى من سنة ١٩١٥ حتى
سنة ١٩١٧ وأصفا تقاليد أهل البلاد
وعاداتهم الاجتماعية ومقلدا صورة صادقة
للحياة العربية في المنطقة .
وفي « مذكرات دجاجة » (١٤) لا محق
مرسى الحسيني يستخدم الرمز للتعبير عن
الواقع الفلسطيني قبل النكبة ، في قص
حكاية على لسان دجاجة تعان شظف

العيش ويؤسسه حيث باعها صاحبها لتاجر في مدينة مجاورة لتوضع في قصص يحد من حريتها ولتزاوجها فيه دجاجات جدد يستولون على الطعام والمكان، فتبدأ مع الدجاج القديم في وضع خطة للتغلب على الدجاج الجديد، ويتبني النقاش بقولها « ليس لديهم الآن إلا أن تتشوا في هذه الأرض وتيسروا الخلق بالخصوص للحق وحده وتفتنوا البياض بأن يفه يريده .. وعندئذ لحولن قضية عامة .. فقصتكم جزء منها .. ليذهب كل واحد منكم إلى بقعة من بقاع الأرض ويؤلف نفسه على نشر العدل والمساواة والمحبة بين الخلق جميعا .. لتزودكم للصصاعب قوة والمهالك ثقة .. بمبادلتكم » ص ١٥٣ الرمز في الرواية واضح، والدعوة إلى السلام واضحة، ولقد كان المؤلف يعتمد في أفكاره على حسن النية والفرطة السليمة والنوايا الطيبة .. وما كان لخلل هذه الأمور أن تحمل قضية مصيرية كالقضية الفلسطينية .

في هذه الفترة - قبل النكبة ٤٨ - رعا كانت مشكلة معظم الروايات خاصة بالشكل الروائي حيث لم يوجد تراث روائي عربى كاف، إلا أن رواية كتبت سنة ١٩٤٦ لم تنشر إلا في عام ١٩٥٥ استلذت من تكتيك الرواية الحديثة وتداخل الزمان والمكان واتدماج الماضي بالحاضر واستخدام تيار الوعي هي رواية « صرخا في ليل طويل » لجبرا إبراهيم جبرا ، رواية جيدة البناء ، تتعالج مشكلة عاطفية مأساوية لبطل يرب من واقعة إلى عالم خيالي يرسمه بنفسه . وعلا لا يعيب القصة مدام مؤلفها يعبر عن فقه مبرورة بالفكارها في المجتمع الفلسطيني ، صحيح أن معظم شخصيات الأستاذ جبرا في رواياته شخصيات برجوازية متفقة تبث من المنة والمال أولا ثم الوطن ثانيا ولا يعيبه اتنا « لا نصادف في رواياته شخصيات متواضعة فقيرة وعادية إلا نارا » (١٦) فهو يعبر عن شخصيات عرفها واحتك بها تعيش في علنا وتقابل مثلها كل يوم .

هناك روايات كثيرة صدرت في هذه الفترة ضاع معظمها ، منها على سبيل المثال روايتا جمال الحسني « على سكة الحجاز » و « ثريا » ، ورواية خليل ديكارت « ظلم الوالدين » ، و « في السرير » لمحمد العدناني ، و « بين الاسر والحسرة » لقسطنطين تيمودوري ، و « دقت الساعة يا فلسطين » لاسطفان يوسف ، و

« السفاح » لجبرائيل خليف ، و « قاتل ابنه » لفيليب حنا .. وغيرها وهي - كما كتب عنها - لا تخرج في مضمونها وشكلها عما تعرضنا له من روايات .

بعد النكبة وحتى اعلان الثورة الفلسطينية للسلمة :-

الاحداث العسكرية والسياسية التي وقعت سنة ١٩٤٨ أدت إلى ضياع جزء من الارض الفلسطينية وضياع الكثير من التراث الفلسطيني المكتوب والذي كانت تنشره الصحافة الادبية . وتغيرت اوضاع الفلسطيني ، فالذي غادر البلاد تحول إلى لاجيء من فلسطين ، والذي بقي أصبح مقهورا مقلقا يطلق عليه الاقلية العربية او العرب في اسرائيل ، وأصبح منفصلا حضاريا عن الجزء الاكبر من الشعب الفلسطيني بلا قيادة سياسية او ثقافية ، مع محاولات مستمرة من سلطات الاحتلال الاسرائيلي للضغط عليه لتحليم ممتوته وتصعيد التشكك بين افراده .

في هذه المرحلة والتي امتدت من ١٩٤٨ وحتى بداية الثورة الفلسطينية المسلحة ١٩٦٥ وهزمت حزيران ١٩٦٧ لا نجد ابدا روايات في الارض المحتلة ، ويرجع ذلك بدرجة كبيرة إلى مناصرة المبدعين لأرض الوطن ثم إلى الممارسات العقيمة التي كانت تتبعها سلطات الاحتلال ضد المواطنين العرب وإلى تضيق مجال النشر والرقابة المشددة والعزل شبه الكامل للعرب في الداخل ، أما معاش للشعر أن يأخذ المكانة الاولى في التعبير الأدبي ، وتظهر بعض القصص القصيرة والسلي سمحت له السلطات بالنشر . وكان معظمه يدور حول المشاكل العاطفية للأفراد او موضوعات لا تزج سلطات الاحتلال . رواية واحدة ظهرت هناك هي رواية « المشوهر » سنة ١٩٦٤ لتوفيق فياض يصور فيها علاقة حب بين شاب وفتاة في مدينة الناصرة ، ويرى الناقد الفلسطيني نبيه القاسم ان توفيق فياض في هذه الرواية كان شجاعا ورائدا للرواية الطويلة المحلية رغم ما تقتضيه اليه الرواية من مقومات الاصالة والنجاح (١٧)

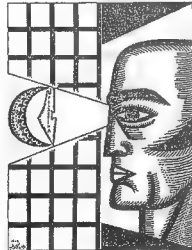
في خراج فلسطين المحتلة ، فإن الظروف التي وجد الفلسطيني نفسه بداخلها ، اتسمت بصعوبات شملت كل نواحي الحياة الاجتماعية وسياسية واقتصادية ، تأثر بها الكتاب بدرجة أو بأخرى بالإضافة إلى تأثرهم بظروف البلاد العربية التي أقاموا فيها بحيث جاء نتاجهم

الروائي معبرا عن الواقع الفلسطيني يؤسسه وقسوته ، متاولا المسألة التي حدثت بترتة رومانسية جزئية ، وخطابية زائفة في أغلب الاحيان ، وكان الروائي يريد أن يشهد العالم كله على الظلم الذي حاق بشعبه على يد العدو والصديق . فتراجعت القيم الفنية لتترك مكانها للتعبير الصارخ الذي يدل على الرغبة في اثبات الوجود وتأكيد الهوية المهددة ، فنجد معظم روايات هذه الفترة تسترجع الماضي من واقع المقيم تشوقا إلى الوطن ونفيا للاغتراب وبحثا لتأكيد الهوية . من هذه الروايات : روايتا توفيق معمر « مذكرات لاجيء » و « بهون » ، وروايتا رجب الشلافي « اقوى من الجبالين » و « فداء فلسطين » ، ورواية نبيل خوري « ثلاثية فلسطين » ، وغيرها .

لكن دور هذه الروايات في التأثير كان ضعيفا ، لأنها في الاصل ضعيفة فنيا تتسم بافتقار ظاهري وانكاس غير ناضج للتجربة الفلسطينية ، ومن الممكن ان تعبّر أن صدور رواية غسان كنفاني « رجال في الشمس » (١٨) بداية لرواية فلسطينية جديدة وازنت بين القيمة الفنية والنظرة الموضوعية للأمر ، كانت رواية تمهد الطريق لبحث عن خلاص ولتحويل الفلسطيني من السلبية والمعجز إلى الممل والبحث عن حل .

الفترة الاخيرة :

كان اعلان منظمة التحرير الفلسطينية وانتفاضة الثورة الفلسطينية المسلحة ثم حرب حزيران ١٩٦٧ وما تلاها من أحداث ، صواميل جديدة أثرت في الشخصية الفلسطينية تأثيرا ايجابيا بشكل



ملحوظ، حقا لقد أصبحت كل فلسطين تحت الاحتلال، وازداد عند العرب الفلسطينيين الذين يعانون من تحت الصهاينة، إلا أنهم لم يمدحوا لأجلى فلسطين بل فلسطين فلسطين، فالكفاح المسلح وانفاسه الأنظمة اعطاهم الهوية الفلسطينية التي تؤكد وجودهم، وشعروا أنهم في بداية المسيرة الحقيقية نحو الوطن المفقود، كما أن الزيادة العددية التي أصبحت للسكان العرب داخل فلسطين حولت عنصر الهوية الفلسطينية من السلب إلى الإيجاب وافشلت مخطط الصهاينة في عملية الفصل بين صرب ٤٨ ويأتي الشعب الفلسطيني وعملية الاستيعاب التي كان هدفها تذويب هذه الأقلية العربية.. ونتيجة لذلك ظهر وضع جديد تماما على الساحة الأدبية والسياسية جديدة.

نوعية الرواية التي ظهرت في هذه الفترة، اختلفت كثيرا من الناحية الفنية وفي نوعية الموضوعات التي تناولتها من سيقها من روايات وإن استمرت موضوعات المرحلة السابقة في الظهور مع تعميق للجانب العاطفي للكتابة بشكل أكثر فنية، مقترية من الواقع ومتخلصة من كمية كبيرة من الصراخ والانفعال. فالثورة قد أبرزت فلسطينا جديدا هو الفدائي، الذي اتخذ منه المؤلف نموذجاً يقدم من خلال فلسطيني مقاتلا وإنسانا وقاتلا وفاعلا في كل الظروف المحيطة به. يمثل هذا النوع

رواية «أم السعد»^(١٤) لفسان كفتان التي تصور الإنسان الفلسطيني الذي اختار النضال دفاعا عن قضيتهم ومطالبة بحقه بدلا من الاكتفاء باللجوء إلى الدول العربية في انتظار المعجزة. كما أن هناك رواية أخرى صدرت لفسان كفتان في هذه الفترة تمس موضوعا حيويا تتمتع بإبعاد تشتمل كل العرب رغم خصوصيته الفلسطينية. هذه الرواية هي «عائد إلى حيفا»^(١٥).

تصور الرواية هجرة أسرة فلسطينية من حيفا سنة ١٩٤٨، وتحت ظروف القصف والمهجوم على المدينة لم يستطع الزوج العودة إلى بيته، وقرع الزوجة للبحث عنه ولم تستطع بدورها العودة إلى البيت الذي تركت فيه أبناها البالغ من العمر خمسة أشهر، بعد حرب ١٩٤٧ وفتح الجليل بين الضفة الغربية وباقي الأرض الفلسطينية، تعود مع زوجها إلى بيتهم القديم في حيفا للسلامة عن أبناها، فيجدان أن عائلة اسرالية قد تبته وأصبح ضابطا في جيش الدفاع

الاسرائيل، ويترك الابن ابوة الرجل وامومة المرأة.

مأساة صغيرة لأسرة صغيرة، لكن من ثنانيا القصة تبرز قضايا كبيرة وعظيمة مازلتا نعيشها اليوم وإلى الغد. يقول الأب مغلما حل فتح اليهود للحدود بين الضفة وباقي فلسطين: «قد أكون غمونا لو قلت أن كل الأبواب يجب الافتتح إلا من جهة واحدة (يقصد الجهة العربية) وإنما إذا فتحت من الجهة الأخرى فيجب اعتبارها مغلقة لا تزال» ص ٨ وحينما يواجهها خلدون ابنها بموقفه قائلا «متد صغرى وأنا يهودي اذهب إلى الكنيس وإلى المدرسة اليهودية وأكل الكوشير وادرس العبرية وحين تال إلى أن والدي الأصليين هما عريان لم يتغير أي شيء.. ذلك شيء مؤكد.. أن الإنسان في بداية الأمر قضية» ص ٧٦. وتسطع الحقيقة كالشمس في ذهن الرجل فيقول «قد تكون معركتك مع فدائي اسمه خالد. خالد هو ابني. أرجو أن تلاحظ أن كل أول أنه تحرك.. فالإنسان كما قلت قضية. كنا نتوقع المشور عليك، ولكن ذلك لم يحدث. لم نعتز عليك ولا اعتقد أننا سنعتز عليك» ص ٨٦. وحينما يقار، يحس بشوق غامض إلى ابنه خالد الذي سيلتحق بالفدائيين وكان قد حاول منعه، ويود لو يستطيع أن يطير إليه ويحميه ويقلبه ويكي على كتفه «هذا هو الوطن.. خالد الذي لا يعرف المزهرة ولا الصورة ولا السلم ولا حيفا ولا خلدون.. اعطنا حين اعتبرنا أن الوطن هو الماضي فقط.. الوطن هو المستقبل أيضا» ص ٨٩.

أهم ما في هذه الرواية أنها تقول أن الإنسان قضية ومن يحون القضية فهو في صف الأعداء مهما كانت قرابة أو هويته.

ولأن الإنسان قضية، فقد جاءت روايات فلسطينية لتتخذ بعض ممارسات وسياسات العمل الفلسطيني من أجل الوصول إلى الأفضل، فرواية رشاد أبو شارو «البكاء على صغر الحبيب»^(١٦) تصور شخصيات نفسية تمطرش لللازمات بسبب نقاتها، ورجال في موقع القيادة ليسوا على مستوى المسؤولية فيختلون ويغترون ويضلون البسطة، وإذا كانت تبع الانحراف عن المسار الثوري كانت تلقى في الماضي على كبار الملوك والاثرياء، فأنها هنا تلقى على مسؤولي طبقات جديدة برزت وانعرفت، طبقات أثرت بعلمها تربت على القمة، وشكث

فقيرة جعلتها رحلة العذاب والظروف القاسية تحول رطم قفرها إلى طبقة تحمل أفكار من هم في القمة. هنا المسؤولية بالدرجة الأولى فلسطينية، لكن هل انتهى البلد القوي؟ وهل استطاعت الظروف السيئة التي احاطت بالتمناج النقية التي قدمها المؤلف والتي جعلت من امكانية إيجاسها عملية سهلة..

من خلال هذه السليبات المعروضة تتكشف الحقيقة دائما وهي أن الشرافه والشار الحقيقين هم السليبين سيتصون ويدفعون عجلة الثورة قدما.

ورواية فيسصل حوراني «المحاصرون»^(١٧) والتي توازن بين مقتضيات الفن والمضمون الفكرى، جاءت مكتوبة بعنايه وبلا اتصال للتفاصيل، تحلل العلاقات ودلالة الأحداث بموضوعية، وبما أن الرواية التطبيقية السياسية لا تنسخ الواقع وإنما تعيد صياغتها مستلهمة بطولية الجماهير في مواجهة القوى المختلفة، فقد قام المؤلف - مذكرًا لهدف السلي - برصد إيصاله إلى القارئ - بختيار اللحظات التي يصلها ويصدها اختصارا وإعيا.. ناقلا رؤيته للواقع الذي أملاه عبر بطل نموذجي يمسد - في رأيه - الصورة الحقيقية للجماهير، وليدر من حوله الأحداث أو ليدور خلاله مع الأحداث شاركا وواصفا ومبينا الرأي. ونستطع أن نرى بوضوح العلاقة الفكرية بين بطل الرواية ومؤلفها في جملة الآراء السياسية التي عرضها المؤلف على لسان خالد منتقدا أسلوب العمل الفدائي مينا نواحي القصور فيه.

هل هذه الآراء الناقدة آراء دماة حاكمة بالنسبة ميزمة.. أم أنها آراء بناءة موضوعية ولها نصيبها من الصدق؟

إن ما جاء على لسان خالد في الرواية من آراء انتقادية لم يتجاوز الواقع بكثير وهذه البنية لا الخدم، وحتى النموذج الذي أبرزه المؤلف بشكل كاريكاتيرى (أبو الملاحم) أراد به أن يلقى الضوء على نموذج موجود بينما لا يمكن تجاهله.. حتى هذا النموذج لم يعممه بشكل مطلق.. فهو صميم حكوم عليه بالانتهاك.. مستغفلة الأحداث لتبقى التماذج الإيجابية المشرفة.

وفي هذا الاتجاه أيضا سارت أحداث رواية «زمن اللعة»^(١٨) لأحمد عمر شاهين فهي تنتقد من خلال شخصيات حية

وعلاقات إنسانية الارتجال والعشائرية والتصنيفية الجسدية التي سادت الساحة الفلسطينية فترة من الزمن .

ورواية أمين ششار «الكابوس»^(٢٧) تقدم رؤية نقدية بشكل رمزي وعرض ذكي لأسباب هزيمة العرب وضعفهم في حريم العادلة مع العدو ، وذلك في عملية تزواج أو مزج بين ما حدث سنة ١٩٤٨ وما حدث سنة ٦٧ مرجعا الأسباب الى تخلف العرب عن دولتهم الإسلامية الكبرى (سوت الشيخ نجم) وانخراطهم بالسلول الاستعمارية التي حلت محل الدولة الإسلامية (الشيخ الكبير) .

ولأن الإنسان قضية ، ولأن القضية الأولى في الوطن العربي هي قضية فلسطين ، فإن الروائي الفلسطيني اعتبر أن كل حل لمشاكل أي جزء من الوطن العربي هو خطوة نحو تحرير فلسطين .

ومن هذا المنطلق ظهرت روايات تعالج مشاكل عربية لاتعنى بشكل مباشر بالقضية الفلسطينية ، ولكنها في الحقيقة في صميم هذه القضية .

فرواية «نجوان تحت الصفر»^(٢٨) ليحيى يخلف التي تركز على قوتين تتصارعان في بلد عربي هو البسنة . لكنه صراع يتعدى النطاق المحلي ليشمل أفاقاً قومية أوسع ، قوة تحاول الحفاظ على أوضاع بالية قائمة خدمة لمصالحها ، وقوة تتأصل من أجل التغيير الى الأفضل . ويبرز خلال هذا الصراع واقع الجماهير العربية وآلامها وظلمها الى مستقبل يحقق آمالها .

وفي هذا الاتجاه سارت أحداث روايتي احمد عمر شاشين «ونزل القريسة غريب»^(٢٩) التي تبين علاقة المثقف العربي بالسلطة من جهة وبالجماهير من جهة أخرى ، ومدى التزام هذا المثقف بقضايا الجماهير أو بعده عنها . و «قسائم الحرف»^(٣٠) التي تعالج من خلال بطلها قضية الحرية في مجتمع يدهي بالديكتاتورية ، يجد المرء نفسه فيه يوما ضحية يوما آخر جلادا وهو في الحقيقة ضحية في الحالتين .

والتزمت بعض الروايات بالتعبير عن قضايا فكرة أو اجتماعية عامة ، كما فعلت سحر خليفة في روايتها «لم نعد جوارى لكم»^(٣١) حينما دافعت عن حرية المرأة في أن تدير دفة حياتها بعيدا عن الكلمات الكبيرة الجوفاء والتي يتشلق بها من يقف في

طريق أن تكون المرأة جزءا أساسيا وعاملا ومستقلا واتسانا في مسيرة الحياة والثورة .

أو كما فعل غسان كنفاني في روايته «الشيء الآخر»^(٣٢) حيث عبر عن المعجز الأنسان في الكشف عن حقيقة الأشياء ، وحيرة الإنسان امام مصير أو قدر أكبر منه لا يستطيع التصدي له إلا بالصمت .

وهكذا كانت ملحمة «العشاق»^(٣٣) لرشاد أبو شاور بشخصياتها الحية المزروعة من واقع المخيم الفلسطيني في كفاحها في سبيل وجودها وضد كل إعداء الحياة الكريمة من صهيانية وأعوانهم .

وكانت أيضا رواية فيصل حوراني «بير الشوم»^(٣٤) التي صورت وعبرت عن كل الطبقات الفلسطينية ، المناضلة والسليبة والعالمية ، من خلال كفاح قرية ضد الانجليز واليهود في سبيل البقاء ، جسدت من خلالها وبشكل فني غير معقد ، الشخصية الفلسطينية بأبعادها المختلفة ، والمعوقات التي وقفت في سبيلها والأحاطات التي أدت الى هزيمتها ، والقوى الاجتماعية التي وقفت مع أو ضد تيار الثورة العربية الفلسطينية .

ورواية توفيق المبيض «استطورة ليلة الميلاد»^(٣٥) التي قدمت من خلال أحداثها وشخصياتها الأبعاد الإنسانية وراه كل المظاهر السياسية والعسكرية التي تحيط بالكفاح الفلسطيني ، وترسم بصديق توليات الشخصية الفلسطينية من قيم الولاء للآصرة والعشيرة في المقام الأول الى الولاء للوطن وقضاياها مواكبة للقضية في مستوياتها المختلفة .

واذرك الروائيون أهمية الرواية التسجيلية في هذه المرحلة التفاضلية للشعب الفلسطيني ، فأصدر توفيق فياض روايته «للمجموعة ٧٧٨»^(٣٦) التي تقدم بشكل تسجيل العمليات الفدائية لمجموعة من الشباب داخل الوطن المحتل وصراعها مع العدو والعقبات التي واجهتهم . . مقبدا بالواقع وصدق الأحداث . كما أصدر فاضل يونس روايته «عودة الأشياء»^(٣٧) وهي تتناول بشكل فني تسجيل العملية التي عرفت باسم عملية دلال الخضر ، حين نزلت مجموعة من الفدائيين على شاطئ فلسطين شمالي مدينة حيفا واشتبكت مع قوات الصهيونية وأوقعت بهم خسائر جسيمة سنة ١٩٧٨ . وقد استقى المؤلف تفاصيل العملية من اثنين من أبطالها بقيا أحياء والتي جسها في السجن حيث كان يقضي

حكما لعدة سنوات أصدرته ضده المحاكم الصهيونية .

وقد تناولت روايات كثيرة كفاح الشعب الفلسطيني في سبيل بلده بأشكال ورؤى مختلفة تتفاوت في مدى جودتها وصقوت رؤيتها وشموليتها النظرة التي كتبت من خلالها ، لكنها كلها في النهاية تصب في عمى الرواية الكبير الذي يؤكد على هوية هذا الشعب وإيمانه المطلق بحقه ونفسه روايات مثل «الباشا» لآنان القاسم ، وإيام الحزن والموت لرشاد أبو شاور ، وأن طالع السفر لأحمد شاهين وغيرها .

كما كانت معركة بيروت سنة ١٩٨٢ عددا من الكتاب . . فجمادت رواياتها على مستوى الحدث وفي أهميته . . كرواية يحيى بخلف «نسيب الحياة» ورواية رشاد أبو شاور «الرب لم يسترح في اليوم السابع» .

كما إن عذابات الفلسطيني في المنافي التي رمته الأقدار فيها ، كان لها نصيب في الرواية الفلسطينية ، عالجها الكتاب بالرمز تارة وبشكل مباشر تارة أخرى ، ونجدها في معظم إبداعات الكتاب القيمين خارج الوطن المحتل كروايات مثل الفلسطيني الطيب لعل فوه ، والاختناق لأحمد شاهين وروايات نواف أبو الهيجاء . . وغيرها .

بينما نجد رواياتي كمحمود شاهين يتناول في روايته «المهجرة الى الجحيم»^(٣٨) موضوعا يعالج لأول مرة بقلم كاتب عربي ، وهو هجرة اليهود الى فلسطين تحت تأثير الدعاية الصهيونية والحلم بأرض اللين والعسل ، ثم الاصطدام بالواقع المر . وبأنهم جاءوا للاستيلاء على أرض قبايس ، وعليهم الحياة في صراع قبايس ومتواصل مع هذا الشعب بالإضافة الى قسوة الحياة الاقتصادية وارتفاع معدلات التضخم ، ومحاولات بعضهم الهروب من هذا الجحيم . . فهناك من ينهج وهناك من يفرش . . والبعض يلقى مصير بطل الرواية «راكديس» الذي كان يقيم حياة هادئة في بولندا والسبى جاء الى فلسطين يعلم بالدولارات والعسل واللين . يرافقتا الكاتب في مراحل حياته المختلفة داخل الكيان الصهيوني حيث يواجهه عالم يتروقه . . ويحاول قتل ولديه والانتحار لعدم قدرته على مغادرة البلاد ، ويساعده أحد الفدائيين على الهرب عن طريق الحدود اللبنانية ، لكن المحاولة تفشل وينتجر بهم لغم يوردي بحياة الرجل وولديه .

١٠- حمد المؤلف في روايته على عدد كبير من التقارير والوثائق والمذكرات التي كتبها عدد من المماريين اليهود من فلسطين المحتلة .. وعمل معلومات عن الحياة في المجتمع الصهيوني وعن الطبقات المسحوقة هناك ولا تستطيع التخلص من سيطرة الاجهزة والنظام الصادم والديون .

في فلسطين المحتلة ، ونتيجة للتغيرات التي طرأت على المجتمع العبري في الداخل ، والانصراف للحركة الثقافية بشكل اوسع عن طريق اعادة طبع ونشر العديد من الاعمال الادبية العربية ، تراجعت بعض ، الفلسطينيين التي كانت تدور حولها القصص ، مثل الابد الذي يرضى سلطات الاحتلال للاحتلال - رواية الطوق لفرسب عسقلان - ، ورموم الحامل العبري في المصانع الاسرائيلية ومشاعره واستغلال الصهاينة له - رواية الصبار لسحر خليفة - ، مما جعل التناقض يتصاعد بين الحركة الثقافية وسلطات الاحتلال التي عمدت اكثر من مرة الى رفض السماح بتوزيع بعض المجلات الادبية الصادرة في الداخل في مناطق معينة من البلاد ، ومنع تداول الكثير من الكتب واعتقال الكتاب والتحقيق معهم في مضمون ما كتبه ومن القوانين التي تيسع شطب كل ما يشير انشك .

لكن رغم ذلك ، ورغم التضييق على عملية النشر فان الاعمال الادبية ازدادت واتسعت بالعراقة وانتست مضامينها بالتفوق والرائعة المستغل رغم قسوة الماضي والحاضر ، مستلهمة التراث الشعبي ونضال الجماهير ، وكانت القضية السياسية العامة هي التي تشغل المبدع ، وفلسطين وراء معظم رموزه .

يتجل هذا في مجموعات كثيرة من القصص القصير وعدد أقل بكثير من الروايات متروكة عند بعضها لأنها تشكل في مضامينها رموزاً هامة في مسيرة الرواية الفلسطينية .

رواية « الى المحجم ايها الملك » (٣٦) لسميح القاسم تقدم مفهوماً للصراع العرقي الإسرائيلي يختلف تماماً عما يقدمه معظم

الكتاب في الوطن المحتل ، ففي رايه أن اليهود في فلسطين لا ذنب لهم وأن سبب المشكلة كلها يكمن في المؤسسة العسكرية الحاكمة .

بطل الرواية الفلسطيني يجب دنيا الفلسطينية التي اضطرت الى الهجرة ، ايلانة اليهودية تشغله عن حبه لانيا ويرد ذلك بقوله « من أجل دنيا ومن أجل شخصيا تثير امور ايلانة ، اترأها تهتمى بقتل حبيبها اوري ؟ اننا لم نقتل اوري ، نحن قتلنا معا برصاصه واحدة ، نحن العرب لم نقتل اوري ، انه لا يمكن ان يعيش الابوي فمات قبل ان يسحبوا استحالة موت ، يجب ان تعرف ايلانة هذه الحقيقة ولا تقتل مراراً » ص ٦٩

في الرواية محاولة مزج وتبادل المواقع بين اليهودي والعربي ، فجنسيتي الدوريت الاسرائيلية في ممسك اللاجئين يرى ضاة فلسطينية في نافذة أحد البيوت فيقول لها « ايلانة ما الذي آلى بك هنا » ، والفلسطينية تقول له : « مسير .. هل عدت ؟ » ويقتل الاثنان على يد المؤسسة العسكرية .

في روايته الثانية « الصورة الاخيرة في الالوم » (٣٧) تقوم بين البطل الفلسطيني الذي يحمل شهادة ماجستير في العلوم السياسية من الجامعة العبرية ولا يجد عملاً إلا كخادم في مطعم في تل ابيب - وبين روت اليهودية - الطالبة في الجامعة والتي يعمل والدها ضابطاً في الجيش ويحفظ باليوم لصور الفدائيين الذين قتلهم - علاقة حب . تتعاطف روت معه ومع قضيتهم وتترك حبيبها الاول من اجله ، وحينها تكشف ان ابائها قد قتل شقيق حبيبها الفلسطيني ووضعها في اليوم تصاب بصدمة نفسية وتصور حالتها الصعبة وتموت تاركة صورتها لابنها قائلة له « ولكن هذه الصورة الاخيرة في الالوم » .

الشخصيات في الروايتين بحملة بالرمز اعنى انها لا تعبر عن حالات فردية محددة ، ولكنها تأخذ ابعاداً اوسع لتعبر عن الشعب الفلسطيني واليهود . وتتساءل هل هي حقاً المؤسسة العسكرية الاسرائيلية فقط التي تحمل الافكار المتطرفة الصهيونية ؟ وانما هي التي تحول دون أن يعيش العرب واليهود في فلسطين على قدم المساواة .

يصور لنا فاضل يسونس في روايته التسجيلية « ززانة ورقم ٧ » (٣٨) معاملة

العدو الصهيوني للفلسطيني داخل السجون الاسرائيلية ، والمؤلف فسلاني قضى في سجون الاحتلال عدداً من السنين استطاع خلالها هرب رواية هذه من داخل السجن الى خارج الارض المحتلة . يصور فيها بشاعة المعاملة في سجون المخابرات الاسرائيلية خاصة لن يحول ان يطلب باسط الحقوق الانسانية ، كما تصور الرواية كيف استطاع المناضل الفلسطيني رغم قسوة الظروف ان يحول السجن الى مدرسة للنضال والتثقيف وحل شلعة الامل .

بيننا نجد رواية « وما نسينا » لسلمان تاوور تعالج قضية التجنيد الاجباري التي يعاني منها ابناء الطائفة الدرزية في الوطن المحتل وتبرز بشاعة قانون التجنيد وما يتركه من أثر على الانسان ، وتدين سلطات الاحتلال ومن يعاونها في تطبيق هذا القانون الظالم .

كما تعالج رواية ناجي ظاهر « الشمس فوق المدينة الكبيرة » ظاهرة الشهور بالابطال والانزامية والباس . واثق الطويلة الفردية باقتع ثوري يشمل الشعب كله .

وتبقى رواية اميل حبيبي « الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد ابن النسيء » (٣٩) علامة بارزة في الرواية الفلسطينية والعربية . الرواية مكتوبة على شكل رسائل ، تجمع بين السيرة والقصة والحكاية الشعبية ، اللغة فيها جديده على اسلوب الرواية العربية المعاصرة بما فيها من تعبيرات لغوية وبلاغة معين للجملية وتركيب خاص للصورة والحركة ، اسلوبها ساهر يهكمي رضم انها تعالج موضوعاً مأساوياً جاداً هو الاحتلال الاسرائيلي لفلسطين ووضع العرب المرحوبين هناك تحت ظل هذا الاحتلال . الرواية بحملة بالرمز ، وكان رمزاً واضحاً يسهل من خلالها تبين المعادل الواقعي له . واتفق مع د. اميل توما في تحليله للرموز الاساسية الثلاثية في الرواية حيث يقول « يعاد ترمز الى طموح الشعب العربي الفلسطيني في عودته لوطنه ، باقية ترمز الى اصرار بقية هذا الشعب على الصمود على تربة الابهاء والاجداد ، ويعاد الثانية ترمب عن رفض التسلاوم والامل في تحقيق الاماني » (٤٠)

الجهد المبذول في تأليف الرواية ملموس تماماً ، وضرب لنا اميل حبيبي مثلاً بعمله هذا بالكيفية التي يجب ان يستعد بها الروائي

لكتابة عمله ، فلم تعد الكتابة الروائية سهلة بعد هذا التطور الكبير في الرواية العربية والتي أصبح يحسبوا على الروائي العربي . يقول اميل حبشي : « عندما فكرت في كتابة المثنائات قررت مراجعة كل أعداد جريدة الاتحاد من أول يوم صدرت فيه الى آخر يوم ومراجعة كل اعداد مجلتي الجديد والمجد وكذلك قرأت المصادر العديدة للغزو الصليبي للبلاد وقرأت مؤلفات اخوان الصفا وكتاب العقد الفريد وبعض كتب الجاحظ بالإضافة الى العديد من السرائع الصليبية لكثير من الكتاب المعروفين »^(١) . ويقول أيضا « لقد اجتهدت في قصة المثنائات ان اكون أميناً للشعب الذي اكتب عنه وله ، وقد عملت على ابراز المواقف السلبية المتطرفة التي بررت دور المواقف الإيجابية التي عارضت التطرف ، أمنت بالطريقة العقلانية البعيدة عن العواطف وتأثراتها »^(٢) .

المثنائات ، بطل الرواية ، فلسطيني يعيش في حيفا ، ساذج يتغاي بمكر احيانا ويعيط احيانا أخرى ، يشكل نمطا من الناس يقدمه المؤلف نموذجاً للذين اضطروا للتعاون مع الاحتلال خوفاً أو تحملاً ليأمنوا العواقب . في شخصيته تتجمع الصفات السلبية التي نحاول الشخصية العربية عامة أن نتجاوزها . من خلاله يصور لنا المؤلف نموذجاً فلسطينياً تتفق معه قطاعات مشابهة من الشعب العربي ككل ، متفاداً تصرفاتها من اتكالية وبنائون وفاق ولا مبالاة وشك وخضوع لما تأتي به الأيام دون محاولة لتغييره وتكأن ليس بالامكان ابدع مما كان . فلا عجب ان تأتي نهاية هذا المثنائات من كل ما يمثل . . حينئذ تنتفي الاسباب التي دعت للظهور ◆ .

الهوامش :

صدرت هذه كتب من الرواية الفلسطينية ، تناول بعضها أعمال مؤلف بعينه كالكتب التي ظهرت من خسان كنفاني أو جبرا إبراهيم ، وتناول البعض الآخر ظواهر معينة في الرواية الفلسطينية كمسورة البطل في الرواية الفلسطينية أو موضوع المخلص أو اتجاهات الرواية الفلسطينية المختلفة ، لكن في كل هذه الاعمال ظلت مجموعة من الروايات بعيدة عن مجال تناول لسيب بسيط هو عدم الدور عليها .

فهي قد صدرت قبل سنة ٤٨ - وفي عملية جمع التراث الفلسطيني التي تتم منذ سنوات قليلة تم العثور على مجموعة من هذه الروايات . ولهذا كان هذا المقال الذي يحاول ان يضع في الصورة الشكل العام لمسيرة الرواية الفلسطينية حتى الآن .

(١) عنان ابو غزالة - دراسات فلسطينية - المجلد الأول - العدد الثالث ربيع سنة ١٩٧٢ .
(٢) خليل يلمس - مسرح الانهزام - المطبعة المصرية بمصر سنة ١٩٧٤ .
(٣) خليل يلمس - الوارث - مطبعة دار الايتام السورية بالقدس سنة ١٩٢٠ .
(٤) اسكندر الحوري البيتجالي - الحياة بعد الموت - مطبعة بيت المقدس سنة ١٩٤٧ ط ٢

(٥) محمد الحدي التميمي - ام حكيم - مطبعة الفلكنط سنة ١٨٨٨ مصر .
(٦) ميخائيل صورا - مثنوي المعجب في اخبار اكلة الذهب - مطبعة البيان سنة ١٨٨٥ القاهرة .

(٧) پولس عبده السمعان - السباحة المتصورة في الامصار الغربية - مطبعة دير الروم - القدس سنة ١٩٠٧ .
(٨) عنان ابو غزالة - مصير سيق ذكره .

(٩) اسكندر الحوري - في الصميم - مكتبة العرب بمصر سنة ١٩٤٧ .
(١٠) نجيب نصار - في نمة العرب - المطبعة الوطنية ببيضا سنة ١٩٢٢ .
(١١) د.ج. كولنجرود - فكرة التاريخ - لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٦٨

ترجمة : محمد بكير خليل ومحمد عبد الواحد خلاف ص ٤٣ .
(١٢) د. سيد حامد السباع - باتورما الرواية العربية - دار المعارف بمصر سنة ١٩٨٠ ص ١٤١

(١٣) نجيب نصار - رواية مفتاح الغسان - دار الصوت - الناصرة سنة ١٩٨١ ط ٢
(١٤) د. اسحق موسى الحسيني - مذكرات دجلة - دار المعارف بمصر سنة ١٩٤٣ اقرأ .

(١٥) جبرا ابراهيم جبرا - صرخ في ليل طويل - اتحاد الكتاب العرب - دمشق سنة ١٩٧٤ ط ٢

(١٦) د. واصف ابو اشباب - صورة الفلسطيني في القصة الفلسطينية المعاصرة - دار الطليعة - بيروت سنة ١٩٧٧ ص ١٤٠
(١٧) تيم القاسم - دراسات في القصة المحلية - دار الاسوار - حكا سنة ١٩٧٩
(١٨) خسان كنفاني - رجسالي في الشمس - دار الطليعة - بيروت سنة ١٩٦٣ .

(١٩) خسان كنفاني - ام سعد - دار العودة - بيروت سنة ١٩٦٩ .
(٢٠) خسان كنفاني - عائد الى حيفا - دار العودة - بيروت سنة ١٩٦٩ .
(٢١) رشاد ابو شاور - البكاء على صدر الحبيب - دار العودة - بيروت سنة ١٩٧٤
(٢٢) فيصل حوراني - المحاصرون - دمشق سنة ١٩٧٣ .

(٢٣) احمد عمر شاهين - زمن اللعة - دار الثقافة الجديدة سنة ١٩٨٣ .
(٢٤) أمين فشار - الكلبوس - دار النهار - بيروت سنة ١٩٦٨ .
(٢٥) عيسى يخليل - نجبران تحت الصفر - دار الاداب - بيروت سنة ١٩٧٥ .
(٢٦) احمد شاهين - ونزل القرية غريب - اتحاد كتاب فلسطين - بيروت سنة ١٩٧٧ .

(٢٧) احمد عمر شاهين - توام الخوف - دار الموقف العربي - القاهرة سنة ١٩٨٣ .
(٢٨) سحر خليفة - لم نعد جوارى لكم - دار المعارف بمصر سنة ١٩٧٤ اقرأ
(٢٩) خسان كنفاني - الشيء الآخر - مؤسسة الابحاث العربية - بيروت سنة ١٩٨٠ .

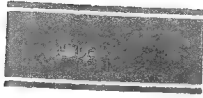
(٣٠) رشاد ابو شاور - العشاق - دائرة الاعلام منظمة التحرير الفلسطينية - بيروت سنة ١٩٧٧

(٣١) فيصل حوراني - ير الشوم - دار الكلمة - بيروت سنة ١٩٧٩ .
(٣٢) تسويق الميحي - اسطورة ليلة الميلاد - دار الثقافة الجديدة - القاهرة سنة ١٩٧٧ .

(٣٣) توفيق قياض - المجموعة ٧٧٨ - دار القدس - بيروت سنة ١٩٧٤ .
(٣٤) فاضل يونس - عودة الاشبال - دار ابن رشد - عمان سنة ١٩٨٦ .
(٣٥) محمود حاشين - المفجرة الى الجحيم - المؤسسة الجامعية للدراسات - بيروت سنة ١٩٨٤ .

(٣٦) سمح القاسم - الى الجحيم أيضا الليلك - دار ابن رشد - بيروت سنة ١٩٧٨ .
(٣٧) سمح القاسم - الصورة الاخرية في الاليوم - دار ابن رشد - بيروت سنة ١٩٨٠ .

(٣٨) فاضل يونس - زنازة رقم ٧ - دار الجليل - عمان - سنة ١٩٨٣ .
(٣٩) اميل حبشي - الوقائع الغريبة - دار ابن خلدون - بيروت سنة ١٩٧٤ .
(٤٠) عن جريدة الاتحاد بتاريخ ١٨ تشرين أول - اكتوبر سنة ١٩٧٤
(٤١) عن جريدة الاتحاد بتاريخ ٢٥ تشرين أول - اكتوبر سنة ١٩٧٤
(٤٢) المصدر السابق .



د. كايد عمرو

من الأفراد في كل مجتمع من هذه المجتمعات ، وظل مقصورا عليهم على أنهم ذوو قدرات فطرية وبهيتهم إياها القدرة الالهية ، ولما أصبح تدريس الفن جزءا هاما من المنهاج المدرسي ، خاصة مع مطلع القرن العشرين ، في المجتمعات الغربية والشرقية على حد سواء وبالتحديد تلك المجتمعات التي اتجهت إلى التصنيع ، وتفوقت في مجال العلم والتكنولوجيا ، ظهرت معطيات جديدة في عالم الفن ، كان نتيجتها أن ازداد عدد الفنانين كما ازداد عدد المتلقين والمثقفين فنيا أضعاف ما كان عليه في السابق ، وأصبح المنهاج المدرسي في هذه المجتمعات يبتني فكرة تعليم الفن وانتقل الفرد من موقف المتفرج إلى موقف المتلمس والمحترف ، والمتلوق الناقد ، والمستهلك الذي يقتني الأعمال الفنية .

والإبداع في الفن التشكيلي يصادف باستمرار مفهوم الموهبة ، وقد جرى العرف بين الكتاب والمؤرخين على اعتبار الفرد المبدع أو الموهوب شخص مميز على غيره من أفراد المجتمع ، والشخص الموهوب في نظر الكثير من أناس يتميز بسمات وخصال تختلف عن سمات وخصال غيره من بني البشر وارتبطت مفردة الموهبة أحيانا بالجنون ، أو التيه والسلوك الشاذ الغريب نتيجة للسلوك الذي يظهر في أعمال البعض من ذوي الاختصاصات الفنية كالتحاثين والمصورين ، والمعماريين أو الموسيقيين . والفنان « فان جويخ » هو إحدى هذه النماذج ، يليه « جوجان » وغيرهم من أصحاب القدرات الفنية العالية وذوي الانتاج المميز .

لقد اتجه علماء النفس والفلاسفة والمؤرخون منذ زمن بعيد إلى تحليل معنى الإبداع باعتباره الموهبة ، وبطريقة حددت المعنى الجوهرى لهذه المفردة في إطار فلسفى

تعد هذه الورقة محاولة جادة بتوقع الكاتب من خلالها ، تفسير مفهوم الموهبة في قالب أكثر وضوحا وواقعية من المفاهيم المتعارف عليها وخاصة بتفسيرات الموهبة والإبداع أو الابتكار ، فهي تفسير موضوعى لمعنى تداوله العامة والخاصة على أنه شيء ميتافيزيقي لا يمكن للفرد أن يحدد جوانبه ، خاصة في مجال التربية الفنية والفنون العملية بشكل عام . إن هذا التفسير بمثابة تحديد لأطار مفاهيمي للموهبة التي يضم بها الآباء والمدرسين والفنانين والحواة من مختلف الطبقات الاجتماعية . إذ يشكل المفهوم الحالي بما يرتبط به من تفسيرات ميتافيزيقية حاجزا وهما لدى الكثير من الأفراد خاصة أولئك المهتمين بممارسة العمل الفني أو احترافه ، وربما بعض المتلقين ، حيث يعتقد الكثير من هؤلاء لا يستطيع ممارسة العمل فنانا منه أنه يفقر للموهبة التي هي صفة فطرية تتوفر عند غيره من الناس ولا تتوفر لديه . ويمكننا القول بأن المفاهيم الخاطئة لمعنى الموهبة قد نتجت عنها ضعفا في الانتاج الفنى كما وكيفا وقلل بالتأكد من عدد المتلقين والذين يسميهم الغربيون مستهلكو الفن (Art Consumers) وبنى النشاط الفنى هنألا لدى الكثير من الطبقات الاجتماعية ، وعلى وجه الخصوص في المجتمعات النامية التي تواجه ظروفها صعبة من الناحية الاقتصادية والعلمية ، ونتيجة لهذه الظروف ، انحصر الفن بين عدد قليل



شكل (١) تمثال دالمس القديس من القرن
الأخري عشر ونسبة رومانية بإلحاحم - ٤٥٠ ق.م
للنحات ميرون شيف وديالتيوس روبا . O .

مكتشف النار^(١) ، وفولكان أول من صهر
الحديد ، وهرمز مخترع الكتابة وغيرهم .

والأبداء كظاهرة ظل متداولاً شرحه
وتفسيره بين الكثير من الأمم عبر عصور
التاريخ ، بطريقة يكتنفها الغموض إلى أن
تطورت الاختراعات والعلوم مع نهاية القرن
التاسع عشر ، وربما أكبر من ذلك ، وقد
كانت الثورة الصناعية بما جلبته من تطوير في
آلة الإنتاج كطور المطابع وصناعة الورق
وغير ذلك من وسائل يستخدمها الباحث
وتطور وسائل المواصلات التي جعلت من
السفر على الباحث أن ينتقل ويكتشف
بسهولة ، وكذلك اختراع العديد من
الأجهزة العلمية ، كل ذلك كان عاملاً هاماً
في تطوير أدوات البحث العلمي الحقيقي في
عالم العلوم والفنون ، مما أدى إلى تغيير في
مفاهيم الأبداء ، وتطور هذه المفاهيم
بأسلوب علمي أقرب إلى الواقع منه إلى عالم
المتافيزيقا .

وانجته إلى دراسة الأبداء علماء غير علماء
النفس ، فقد شارك علماء الأنثروبولوجيا
وعلماء الاجتماع ، وعلماء التربية في البحث
عن حقيقة الأبداء جميعهم جنباً بجنب .
ويذكر ذلك « أحمد أبو زيد » ١٩٨٥ . « إن
دراسة الأبداء لم تكن مقصورة على علماء
النفس ، وإنما شارك فيها بعض علماء
البيولوجيا والوراثة وغيرهم من يتجهون^(٢)
انجهاها تطورياً .

وهناك العديد من النظريات التي انجتهت
إلى تحليل الأبداء وقد تشعبت نظريات علم
النفس وتعددت لدرجة أصبح من الصعب
على القارئ التوصل إلى مفهوم واحد يحدد
الجوهر الحقيقي للأبداء ، بالإضافة إلى
ذلك فإن هذه النظريات وما تأتت به من
تفسيرات ابتعدت عن الواقعية والتطبيق
الفعل بتفسيراتها ، ويعني آخر فإن الواقع
شيء والتفسيرات السيكولوجية شيء آخر .
فالنظرية التطورية في الفن والتي يترجمها
(فيكتور لوفنفلد - Victor Lowen)
(field) أو نظرية التحليل النفسي التي تبناها
فرويد^(٣) (Freud) أو النظرية المصرية في
الفن والتي تعود إلى كل من جودنيف^(٤)
(Goodenough) وهاريس (Harris) أو
نظرية الجشتالت^(٥) (Gestalt) والتي ينسب
إليها العالم رودلف أرنهيم (Arnheim) .

إنما تشكل جميعها « النظرية القطرية »
التي تعيد النشاط الفني والأبداء لذات الفرد
القطرية بمعزل عن التأثيرات الخارجية .

ومفهوم الموهبة أو الأبداء الفني من
المشكلات الشائعة والمتداولة على أوسع
نطاق عبر العصور ، لقد بدأت عند
الآغريق قديماً إذ بدأت أول الأمر عند
« هوميروس »^(١) « وهيراقلطس » ، إذ
وجدت ما يسمى بنظرية « الألهام أو
العبقرية » وارتبط الأبداء الفني بالآبحاث
المتافيزيقية عند اليونان ، ومن بين الذين
انجتهوا إلى مثل هذه التفسيرات أفلوطين
وأوغسطين وغيرهم من ربطوا العبقرية أو
الألهام باللاهوت واستمرت التفسيرات في
هذا الاتجاه .

ويروي سيريل بيرت (Cyril Burt) عالم
النفس البريطاني بأن مفهوم الأبداء أو
الموهبة كان متداولاً منذ زمن بعيد لدى
اليونانيين ، إذ اعتقدوا بأنها هبة من الآلهة ،
إذ نسبت تلك الصفة إلى الإبطال
الأسطوريين العبقرة أمثال بروميثيوس

يعتمد تفسير الظواهر وشرح المكونات
والأبعاد التي تشكل الموهبة الفنية من خلال
تفسير السلوك وشرح المعنى المرتبط بالعمل
الفني كعمل مستقل . وعلى أي حال فقد
كانت ولا تزال الكثير من التفسيرات
والشروح تدور حول محور واحد وهو
التوصل إلى إطار مفاهيمي يحدد جوهر
الأبداء والمبدعين ، إذ غالباً ما اتسم هذا
الاطار بالسمية المتافيزيقية .

على أن المشكلة أبعد من مجرد تعريف
سيكولوجي . فقد أصبح لزاماً على الكاتب
المهتم بالأبداء والمبدعين ، أن يتجه إلى
ما هو أبعد من ذلك ، من خلال معرفة
العوامل التي تسهم في صنع الكيان
الأبداء للإنسان ، أنها العوامل والأسس
التي تشكل الإنسان الفنان وتجعل إمكاناته
ملائمة للنشاط الأبداء بكافة أنماطه
وأشكاله .

ومثل هذه النظريات لم تعد لتقدم شيئا لعالم الواقع سوى تزويد الناقذ بالمصطلحات التي تمكنه من وصف الأعمال الفنية والتحدث عنها دون توجيه فعل حقيقي يمكنه من زيادة نسبة الإبداع لدى الأفراد .

وهناك النظريات التي تعزى الإبداع إلى التأثير البيئي والظروف الخارجية المحيطة بالفرد والتي تنهال به بحكم التربية الأسرية أو التعليم المدرسي أو التفاعل مع البيئة المحيطة خاصة عندما تكون مثل هذه البيئة غنية بالمصادر الفنية .

ويتجه إلى مثل هذه الاعتقادات علماء التاريخ أمثال «جانسون» (Janson) و«آرناسون» (Arnason)، و«جومبرك» (Gombrich) فيصممهم ينظرون إلى العمل الفني على أنه مهارة تستلزم من فرد لآخر ومن جماعة لأخرى . وإن الظروف المحيطة بالفرد ثقافية واجتماعية وسياسية، ودينية، إنما تشكل شخص الفنان، فهم يبرزون التأثير البيئي ويؤكدون عليه قبل كل شيء، وذلك من خلال عرض حياة الفنان وخطوات تطوره والأشخاص الذين أثروا فيه أو انضامه ونجاحه، وشهرته، وغير ذلك من أمور .

أما وجهة النظر الثالثة والتي تجمع بين وجهتي النظر السالفتي المذكورتين «النظرية التفاعلية» فهي ميدان علم النفس يمكن اعتبار سكنر (Skinner) من روادها المميزين . إذ تعتمد تحليل سلوك الإنسان على أنه نتاج الفطرة الإنسانية والبيئة . وفي مجال الفن فقد لمر ولسون (Wilson) العمل الإبداعي على أنه نتاج الفطرة والتأثير الثقافي والطبيعة المجاورة للفرد .

يتبين مما سبق أن نظريات علم النفس يمكن أن تلخص في ثلاثة وهي :-

- ١ - النظرية الفطرية «الوراثية» (Biogenic Theory)
- ٢ - النظرية البيئية (Environmental Theory)
- ٣ - النظرية التفاعلية (Interactionist Theory)

ورغم ما تتصف به النظرية الثالثة من موضوعية أو وسطية إلا أن النظرية البيئية تظل أكثر قربا من واقع التربية الفعل ، بل ربما تبعد تماما عن نظريات علم النفس فهي مزيج من آراء علماء الاجتماع والمؤرخين وعلماء الأنثروبولوجيا

ولو عدنا للحديث عن وجهات النظر سالفة الذكر فإنه يتحتم علينا شرح مخارج من بعض ما أورده الكتب حول آراء العلماء .

يعرف سمبسون (Simpson) (١٧) الإبداع على أنه المبادرة التي يبذلها الشخص بقدرته على الانشغال في التسلسل العادي في التفكير إلى خالف كلية «فهذه وجهة نظر نستشف من خلالها بأن سمبسون يعزى الإبداع إلى ذات الفرد في القدرة على التفكير وهي بالأحرى وجهة نظر فطرية .

ويتجه كيت لانسنج (Kenneth Lansing) إلى تعريف مماثل فهو يرى أن الإبداع إعادة لتنظيم المفاهيم والعواطف في قالب جديد ، وأنه أيضا القدرة أو الميل والنزوع لفعل ذلك .

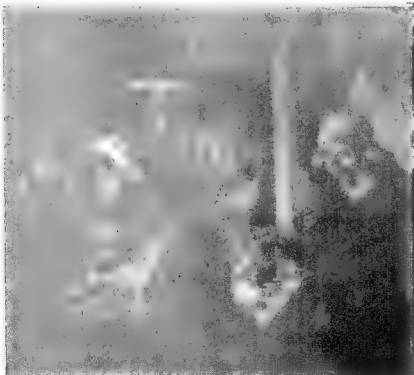
أما أبراهام ماسلو (Abraham Maslow) فيعرفه على أنه خاصية أساسية من خصائص الطبيعة البشرية ، فهو لدى الجميع عند الولادة ، ولكنه يتلاشى لدى الكثيرين من جراء عملية فرض الثقافة والتراث . ورغم أن الكاتب في تعريفه يتجه إلى اعتباره سمة عامة إلا أنه ينكر دور البيئة الثقافية في تعزيز القدرة الإبداعية .

أما جون ناش (John Nash) (١٨) فيعتقد أن الإبداع كالذكاء وكالعديد من المفاهيم السيكولوجية ، ويعتقد علماء النفس في تعريفهم له بطريقة هزيلة . ويرى أن

ليس هناك تقارب أو ثبات بين وجهات النظر المختلفة التي تحدثت عن الإبداع مما يجعل آراء أولئك العلماء تتصف بالجزالة والضعف لعدم حسنها لكل هذا الموقف من السلوك الإنساني .

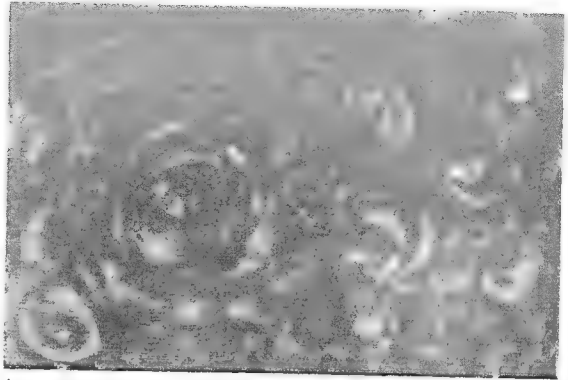
أما عالم النفس بول جود (١٩) فيلتقي مع «ماسلو» في اعتبار الإبداع سمة حيالية ، وأنه كامن بطريقة منظمة لدى كل الناس وقد جرت العديد من المحاولات لتحليله ومعرفة أسباب ظهوره ويصف ذلك بأنه شيء مبهض ، والقليل من علماء النفس استطاع أن يتعرف بنوعية المبدعين ومعرفة طبيعة الأسر التي يعيشون فيها ، وهي يبدعون ، وفيها إذا كانوا على مستوى عال من الإبداع ، وقد انجبه «بول جود» إلى الاعتقاد بأن الإبداع من سمات الطفولة ، وأن المبدعين يتسمون بالسلوك الطفولي في استفساراتهم واستجابتهم للأمور وطريقة ربط العلاقات أحيانا في بعض المواقف .

والكثير من الكتاب في أيامنا هذه لا يزالون يتحدثون عن الإبداع كما وصفه جلفورد (Guilford) (٢٠) ، وينظرون إلى تحليلاته الوصفية لمظاهر السلوك الإبداعي على أنها تفسيرات قيمة وإنما المقياس الوحيد لمعرفة الأشخاص المبدعين من غير المبدعين ، والأعمال الفنية الجيدة من الضعيفة . وجلفورد يحسبنا سمات



شكل (٤) «أكابر البطاطس» لوحة للفنان «تيجرخ» ١٩٨٥م المتحف الوطني ، استراليا . ١

شكل (٨) لوحة «دراسة للحيث» للفنان
«جاكسون بولوك» ١٩٥٣م متحف غيتي في لوس
أنجلوس .



الشخص المبدع . كالأصلية (Originality) ، والقدرة على التركيب (Synthesizing) ، والقدرة على التحليل (Analyzing) والحساسية (sensitivity) ... وغير ذلك من عناصر استخدمها هو ، ولا يزال السواد الأعظم من علماء الغرب والشرق يستخدمون المقياس ذاته . والواقع أن مثل هذا التفسير لا يفيد سوى في كتابة النقد أو التحدث بمصطلحات فلسفية لا يلبث أغلبها أن ينفق عاجزا عن أداء الدور الفعلي في الميدان التطبيقي للعمل الإبداعي . والجدير بالذكر أن هناك فرقا كبيرا بين تفسير الظواهر من أجل التفسير أى علم الفينومينولوجيا (phenomenology) ، وبين معرفة الظروف والأسباب التي أدت إلى الظواهر . وما أجمل من أن يرتبط علم التفسير بعلم سيكولوجي يرتكز على تحليل السلوك وعلم الإنسان أو الأنثروبولوجيا للتعرف بالوسائل والأساليب التي يمكن للإنسان استخدامها والتعرف بها من أجل مشكلاته والتغلب على قسوة الطبيعة من أجل حياة أفضل .

ويسى « عبد الستار إبراهيم »^(٩) ملاحظاته حول موقف علم النفس الفعلي من العملية الإبداعية فيقول :- « وإحقيقة أن علماء النفس يعملون عندما يتبنون تعريفا لموضوع معين بأنهم يتعاملون مع مفهوم أو مجموعة من المفاهيم باعتبارها

دلالات محددة لا تخرج عن مجال البحث ، ومن ثم فإن أى مفهوم يقتصر في دلالاته على ما ينسب إليه الباحث من تعريف أو تحديد ينظم من خلال طرق إجرائه لبحثه فلا معنى من الناحية النظرية - أن أقدم تعريفا للإبداع لا ينطبق ولا يلم بحدود الظاهرة ، كما تنبئ في المجالات المختلفة . فضلا عن هذا فلا بد أن يثبت هذا التعريف فائدته العملية » .

ومن جملة الافتراضات والنظريات التي تبعد عن صلاحية الواقع ، تلك التي افترضها جالتون^(١٠) (Galton) ، إذ يرى أن الرجال أكثر قدرة إبداعية من النساء ، وأن رجال الغرب في أوروبا هم أهل قدرة من رجال الشرق ، وأنهم مخطوئين على الذكاء والإبداع .

وعلى أى حال فللسألة التي نحن بصدها تستدعي الكثير من التساؤلات من حيثها ، الاستفسار عن بعض الحالات الشاذة التي تظهر في مجالات العلم والفن وهي نادرة تماما . فنقول هنا بأن التطعيم يعتمد الظواهر العامة وقا أن يتعامل مع الشواذ . فمثلا حالة هيلين كير (Helen Keler) تلك المرأة المجنونة هي حالة يتندر المثور على مثلها ، ولا يتوقع من المجتمع الانتظار الطويل لقرون من الزمن حتى نجود عليه الصدف بالمصادفة أو بحالات شاذة ربما لن يكثر عليها . إذا فمعن المجدى الافتراض بأن كافة

الناس هم من الموهوبين وأن المجتمع بشكل تربية خصبة تبت خلالها بلور الإبداع وترعرع بالرياسة والتعزيز .

إن الأدلة على أن مفهوم الإبداع أو الموهبة أمر نسبي كثيرة جدا ، فالتاريخ شامد ودليل على هذا الافتراض . فقد كان الفن بالنسبة للنحات والمصور اليوناني بمثابة عمل إبداعي ، فقط ، عندما كان يصور مشالية الواقع ويمكن أشكاله بأسلوب بصرى غاية في الاقناع والذقة ، وكل عمل كان يتجه إلى تحريف الواقع بأسلوب أو بأخر كان عملا مرفوضا ضعيفا المضامين غريبا على واقع المجتمع اليوناني الذي اتجه إلى المثالية ، خاصة في الفترة التي أنتج فيها الأضرحة تماثيل الألهة وأبطال الرياضة في (القرن الخامس قبل الميلاد) ، ثم استمرت المعايير نفسها عبر العصور الرومانية ، ثم تغيرت في العصور الوسطى عندما اتجه الرسام والنحات إلى تمثيل الواقع الدقيق وكان الفنان الملهم هو الذي يصور قصص الانجيل . فأصبحت الموضوعات الدينية هي المعيار الأمثل للحكم على مقدرة الفنان الإبداعية وموهبته الحارقة . الشكلا ٢ ، ١ .

وعادت معايير الكلاسيكية التقليدية للظهور مرة ثانية مع بداية القرن الرابع عشر ، واستمرت حتى نهاية القرن الثامن عشر . وظل العرف المتداول بين الناس في مجال التعبير الفني سواء في الرسم أو التصوير

أو النحت خلال تلك الحقبة الزمنية هو المعيار البصري والتشريح وضبط الأشكال وتوزيع الأضواء .

وما أن اطل القرن التاسع عشر حتى بدأت حركة الفن التشكيلي تتأخذ منحى آخر . ومع نهاية النصف الأول من القرن التاسع عشر ظهرت اتجاهات تبشر بتغيير كبير ، نجم عنه ابتعاد عن الخط الكلاسيكي الذي تزعمه ليوناردو وميكل انجلو وروفايل وجورجوني في إيطاليا ، في القرن ١٦م . حيث ظهر اتجاه جسد الواقع الاجتماعي ، في أعمال الفنان « كوربيه (Courbet) » وآخر عند « أنوريه دوميه » (ش^٢) (Dumier) المنحى إلى الواقع الذي يحمل سمات التعبير ، وابتعدت هذه الاتجاهات عن محور المثالية الاغريقية ، وأصبح مقياس الإبداع والعبقرية مختلفا عن ذي قبل ، وما أن انتهى القرن التاسع عشر حتى اطل العالم على ميدان جديد ابتعد فيه الفنان للصور والنحت كل البعد عن قواعد الطبط البصري فظهرت الحركة التأثرية التي تزعمها افواردمانيه^(٣) : (ED Man- et ١٨٣٢ - ١٨٨٣) وكلود مونيه (Claude Monet) (١٨٤٠ - ١٩٢٦) وبيرو أوجست رينوار (Peir August Renoir) والسمنحات رودان (Rldin) (١٨٤٠ - ١٩١٧) وغيرهم من فنانين الانطباعية الذين انتجوا من الأعمال الفنية ما أثار دهشة النقاد ، فوصفهم المجتمع فيما بعد بالمبدعين ، ثم ما لبث مقياس الإبداع والأعمال هذا أن تبدل ليحل محله اتجاه آخر وهو المرحلة التي تلت الانطباعية- (Impres- ionism) إذ ظهرت معايير جديدة للفن التشكيلي المعاصر فأصبح بول سيزان يمثل اتجاهها غير الذي مثله الفنان فانيجوخ ، وغير ذلك الذي ظهر في أعمال جورجوان ، وبدأت تلوح في الأفق مقاييس تعتمد الفسافات الذاتية ، وبدأ التركيز يظهر بوضوح من خلال تشجيع الأسلوب والاتجاه الفردي في التعبير ، من هنا يمكن القول بأن مفهوم الموهبة ، أو الإلهام أخذ ألوانا وأبعادا مغايرة تماما لتلك التي اعتاد العالم أن يراها ويسير على هدبها .

إذا فالخروج على المألوف والتغيير في الأسلوب وهدية الأفكار وأصالة الانتاج الفني أصبحت هي مقومات هامة لشخصية الفرد الملهم أو المبدع . ولو أن فانيجوخ (Van Gogh) عاش في عصر النهضة لما اعترف به انسان ذلك العصر نظرا لوجود

معايير خاصة بالفن والفنانين آنذاك ، الشكلا ٤ ، ٥ .

ولو نظرنا إلى عالم النحت ، لوجدنا الاتجاه لدى الفنان رودان (Rodin) مخالفا تماما لقواعد النحت التي سادت فترة عصر النهضة وحتى عند الاغريق سابقا . ان هذا التغيير في معايير الفن التشكيلي لمؤشر صادق ودليل منطقي على أن هناك مفهوما آخر للموهبة والأبداع ، وهذا يجعلنا نؤكد ان الموهبة والإلهام مفهوم نسبي ، ونؤكد أيضا عدم ثبوتيته وانه مفهوم متغير تبعاً للعديد من الظروف والمؤثرات .

ومع استمرار التطورات الفنية التي تنعكس فيها منوعات لا حصر لها من الأساليب والأنماط تخضع بلورها للمدارس فنية مبنية اساسا على فلسفات متضادة ، طرحت لنا التكميلية في مجال النحت والتصوير ، أشكالا تنسم بالهندسية ، ويتحريف الطبيعة إلى أشكال مجردة ذات زوايا حادة وخطوط مستقيمة . ووصف النقاد مبدعيها بأنه موهوب وفنان ملهم يتمتع بسمات لا يمكن لغيره أن يتمتع بها رغم أن بيكاسو (Picasso) اقتبس كثيرا من عناصرها من الفنون الزنجية ، والفنون البدائية الأخرى ، وأبكر من ذلك فقد استفاد من أسلوب سيزان (Cezanne) الذي كان أول من بشر بالتكميلية . (شكل ٦)

وقد سار الفن في اتجاهات متشعبة وصل من خلالها إلى أبعاد مسحية أسهمت بشكل واضح ملموس في تغيير وقلب المفاهيم لدى عامة الناس وخاصتهم فيحد أن كان الفنان الملهم هو ذلك الفنان الذي يصور قصص الانجيل ويسجل حياة الأباطرة ، بطريقة فوتوغرافية ، أصبح الآن يرسم ويصور وينحت تبعا لما تحليه عليه نفسه من مشاعر وأفكار ، وأصبح مقياس العبقرية والإلهام هو أقصى مدى يمكن أن يصل إليه الفرد من تجريد وتخروج عن المألوف ، وأقصى مدى يمكن أن يتعداه فيه عن انتاج آلة التصوير الفوتوغرافي .

ان استعراض حياة الفنانين والمبدارس الفنية عبر عصور تاريخ الفن التشكيلي هو مؤشر صادق على مدى تغيير موازين ومقاييس الحكم على القيم ، وهذا ما يمكن أن نسميه النمو الجمالي (Aesthetic Development) ، ومثل هذا النمو يشكل الجوهر الأساسي للفكر الانساني ، فيغير من مفاهيمه بطريقة تجعله ينظر إلى الأمور نظرة

أكثر خيرة من ذي قبل . ومن الأدلة الواضحة والفروق الشاسعة بين مفاهيم الإلهام والعبقرية في الفن التشكيلي لدى المجتمع الانسان ، تلك التمازج المتفاوتة من الأعمال التشكيلية سواء في التصوير أو النحت ، في كل من عصر النهضة والعصر الحديث ، فأعمال روفائيل في التصوير على نقيض من أعمال جاكسون بولوك القرن العشرين الشكلا ٧ ، ٨ ، وأعمال النحات المعاصر (هنري مور) في النحت على النقيض من أعمال النحات (ديلا روبا Della Robbia) في القرن الخامس عشر الشكلا ٩ ، ١٠) ، والنمو الجمالي تفرضه أساليب الحياة المتغيرة ومعاييرها المختلفة .

ان هذه المؤشرات لتحمل الاجابة الواضحة بين ثناياها ، فالقرن التاسع عشر كان بداية ثورة صناعية قلبت المفاهيم والمساير في كثير من مجالات العلوم والفنون ، ولأول مرة^(٣) في تاريخ الفنون نجد أن المفهوم التشكيلي للفن يخضع لتأثير العلم والاكتشافات الحديثة ، حيث بدأ العلماء يبحثون في علاقة الضوء بالألوان ، كما اخترعت آلة التصوير الشمسي ، وساهمت هذه الأحداث في ازدهار المذهب التأثري .

من هنا يتضح لنا أن الاتجاه المتأثري في تفسير الموهبة الإبداعية والإلهام والعبقرية وغير ذلك من تسميات قد انتهت ببداية الوسائل العلمية التي وضعت الأسس السليمة للتحرف بحقيقته ومقوماته على أساس موضوعي يمكن أن نلصقه بوضوح جلي ، ودون الدخول في مناهات الغيب والشعوذة .

أما الآن فإن المهمة هنا لا تكمن في تحديد معنى الموهبة الإبداعية ، وإنما تعديها إلى التعرف بأهم الأسس والعناصر التي تعزز الكيان الإبداعي للفرد . وسواء كانت القدرات الفنية نظرية وراثية لدى الفرد ، كما يعتقد الفطريون (Innatists) أم من تأثيرات البيئة المحيطة ، كما يعتقد البيئيون (Enviromentalists) أو التأثيريون (In- flentialists) ، فإن النتائج التي لدى الفرد تعكس بوضوح العديد من التأثيرات الخارجية للبيئة بالإضافة إلى طبيعة الكائن الانسان الفطرية ، أي أن العمل الفني أو الموهبة الإبداعية هو نتاج التفاعل بين الفطرة والمحيط الخارجي للفرد ، هكذا يعتقد التفاعليون (Interactionists) أمثال سكر

(Skinner)، وما يهتما في سياق الحديث عن الموهبة الإبداعية وعبقرية الفنان هو المؤثرات الخارجية التي تتعدى الجانب الفطري، وذلك لأن مهمة التربية عموماً هي توجيه سلوك الأفراد توجيهاً مبنياً على التعلم الشامل لكافة مجالات الحياة ومن بينها الفن، والعملية التعليمية في التربية ليست مقصورة على فرد دون غيره من الأشخاص وإنما هي عامة لمختلف المستويات والاتجاهات عند المتعلم، ولما كانت خاصية الموهبة متغيرة المفاهيم ولا تحمل الثبات في حقيقتها، إذا كان لا بد للتربية أن تفترض بأن جميع الأفراد هم من الموهوبين فنياً.

من هنا يتضح لنا أن موضوع الإبداع من الناحية الواقعية يحتاج إلى المزيد من الدراسة والبحث، ولا شك أن الغرض الجوهري للتربية هو تعليم أفراد المجتمع على اختلاف أجناسهم وأعمارهم والمواعين، وقومياتهم، ولذا يتطلب الأمر معرفة بأهم الأسس والمصادر التي تسهم في تعزيز

العملية التعليمية في مجال الفن. لذا فإن التربية تحتاج إلى وسائل وأساليب ملموسة فهي تتناقض مع الأساليب الوهمية وكل ما هو ميتافيزيقي. وعليه فإن دراسة مقومات العملية الإبداعية ومكونات الشخص المبدع التي تؤثر في ذاته يمكن الوصول إليها من خلال علم الأنثروبولوجيا وهو العلم الذي يختص بحياة الإنسان ومشكلاته والظروف التي تحيط به بطبيعة كانت أم من صنعه هو، وعلى أي حال فقد يكون من الأسهل ومن المنطقي في الوقت ذاته أن يبدأ الباحث، وخصوصاً الباحث الأنثروبولوجي، في دراسته للإبداع بمعالجة الجوانب المتخصصة العائنة التي تمثل من ناحية في العمل الإبداعي ذاته الذي يؤلف جزءاً من الثقافة، ومن ناحية أخرى في الأوضاع والظروف الاجتماعية التي تحيط بالشخص المبدع وبالعملية الإبداعية وإنتاج العمل الإبداعي ذاته، أي ما اصطلاحاً على تسميته بالموقف الإبداعي^(١٣).

إن هناك العديد من الجوانب التي أغفلها الكثير من الكتاب والمربين والتي تشكل الكيان الأساسي للمعمل الإبداعي، ولشخصية الفنان الموهوب، ففي منزل من الضيقات الشخصية، التي غالباً ما جاثبت الصواب، فإنه يجدر بالكتاب هنا أن يطرح بعضاً من هذه العوامل التي تلعب دوراً هاماً في تعزيز شخصية الفنان، وتساعد على إثراء صفة المبدع لدى الفرد وهي:

- ١ - البيئة الاجتماعية
- ٢ - البيئة الثقافية
- ٣ - العوامل الاقتصادية
- ٤ - العوامل السياسية
- ٥ - العامل الزمني
- ٦ - البيئة الطبيعية
- ٧ - التعزيز
- ٨ - التطور التكنولوجي

ولإيضاح الأسس والمقومات السابقة يمكننا شرح كل واحدة على حدة للموقف على حقيقة كل منها وصلته بالإبداع الفني.

تتمثل (٣) ورقات الأيرون، لوحة للفنان
(بيكسلس)، ١٩٥٦ - ١٩٥٧، متحف الفن
الحديث/نيويورك. O.



١- البيئة الاجتماعية :

تلعب البيئة الاجتماعية دورا هاما في تكوين ذات الفرد ، فالمجتمع البدوي مثلا يفرض أعرافه وتقاليده على أفراد الأسرة البدوية ، وينتشر في هذه الحالة أن تجد بين المجتمعات البدوية تلك الاهتمامات الفنية التي يمكن أن تساهمها لدى المجتمعات المتعدنية ، ففي الوقت الذي يتم البدوي بتزيين أدواته أو فراشه بأسلوب بسيط نجد مجتمع المدنية يتم باللوحة والتمثال والتصميم والألوان الثرية مما يجعل أطفال هذا المجتمع أكثر ميلا للفن ويعمل انتاجهم أكثر ثراء . فالجانب الاجتماعي يشمل الأسرة وهي أهم وحدة اجتماعية يمكن أن تؤثر في شخص الفرد ، فالحائاتنا يرث الأطفال عن آبائهم وأمهاتهم حرفة ما ، فألب الرسام يمكن أن يؤثر في شخص أحد أبنائه ، لقد كان والد بيكاسو مدرسا للفن ، حيث انتقل المبل الفني من الأب لابن وأصبح الابن فنانا وصفه النقاد بالعبقرية الفذة .

ففي الوسط الاجتماعي يتمايش الفرد مع غيره سواء من أفراد الأسرة الواحدة أو من أفراد المجتمع ، ويتجس ذلك التفاضل الذي يؤدي إلى الميول المختلفة ومن ضمنها النشاط الإبداعي والمهارات الفنية . في حالة توفرها لدى المجتمع . وهكذا كان الحال لدى المجتمع اليوناني مما أوجد حب الفن في نفوس أطفاله وكافة أفراد ، حتى أن الروايات تقول بأن أسرا كاملة كانت تمتهن النحت والرسم ، وقد أصبح حركا عليها دون غيرها من الأسر . ففي المجتمعات المتطورة في يومنا هذا فإن الاهتمام بالفن والإبداع سواء في مجال الاحتراف أو في مجال التلوق والاقتناء هو بلا شك أعلى بكثير مما هو لدى مجتمعاتنا ، وهذا بالتالي يؤثر مباشرة على أفراد المجتمع مما يزيد من عدد فنانيه لدى الغربيين ويقفل من أعدادهم لدى المجتمعات النامية .

إن الفرد منذ طفولته تنمو لديه القدرة بالتدرج على إنشاء العلاقات الاجتماعية الفعالة مع الآخرين - فهو يكتسب الأساليب السلوكية والاجتماعية والاتجاهات والقيم والمعتقدات ويتعلم الأدوار الاجتماعية^(٢٤) ، ولذا نرى أن مرحلة الطفولة من أكثر مراحل العمر حساسية للمحيط الذي يعيش فيه الفرد . وإن تنمية الميول والمواهب الفنية غالبا ما تأتي في مراحل الطفولة المبكرة . إن المجتمع المتخلف ينجب

بالتأكيد أفرادا متخلفين ، وكلما زاد اهتمام المجتمع بالفن والإبداع انعكس ذلك على ذات أفراد .

وكذلك فإن الترابط الاجتماعي وخاصة الأسرى منه يساعد إلى حد كبير على الاستقرار والتجاذب في الكثير من مجالات الحياة ويوفر الطمأنينة للأفراد مما يجعلهم يترغزون للعلوم والفنون ويحفل لديهم قدرة على الإبداع .

أضف إلى ذلك كله العامل الديني الذي يشكل جزءا هاما من حياة المجتمع والأسرة ، فإذا كان الدين يتعارض مع الفن أو ينتكر لبعض جوانبه فإن ذلك ينعكس على أفراد المجتمع ويحبطهم أبعد من ممارسة الفن وتقبل بالتالي نسبة من تسميهم بالموهوبين فنيا كما هو الحال في المجتمع الاسلامي بخلاف الفرد في عالم الغرب ، فالانتماء الديني عند الغربيين أكثر تشجعا للرسم والنحت مما أدى إلى ظهور أعداد لا حصر لها من الفنانين في أوروبا وأمريكا وبلدان الشرق غير المسلمة .

٢- البيئة الثقافية :

كل فرد معرض للتأثير الثقافي ، كاللغة والرموز البصرية ، والقيم والمعتقدات وهكذا فإن الطفل

لديه الجس الفني تبعاً للفرص المتاحة له وتأثير الآخرين عليه^(٢٥) .

والبيئة الثقافية تشمل التعلم بكافة أنماطه ، فالتعلم المباشر والمبرمج يلعب دورا كبيرا في تزويد الفرد بالخبرات الشاملة والتي تساعده على احتراف ميدان من الميادين الحياتية ، فبرامج تعليم الفن في المدرسة وظيفتها توعية النشء فنيا مما يساعد على تعزيز القدرات الفنية الإبداعية لدى الفرد المتعلم ، وإن تعلم الفن يسهم في تعزيز جوانب ذاتية متعددة لديه من مجلتها الجانب الحرفي (Skill) ، والجانب الإبداعي (crea-tive) والجانب الجمالي (Aesthetic) والفكري (Intellectual) وغير ذلك من جوانب النفس البشرية . وحتى التعلم الغير مباشر إنما يزدو الفرد بمهارات ومعارف يسميها البعض التعلم الذاتي ، إن عناصر التراث الفني التي يشاهدها الطفل هنا وهناك إنما تؤثر تأثيرا بليغا فيه وتجعله يعكس أشكالا في أعماله الفنية ، بل تغرس في نفسه الميول الفنية ، وإذا ما خلعت ثقافة أمة من التماثل الفنية ، فإنه يصعب على أفرادها أن يمارسوا الفن أو ينتجوه ، إلا إذا توفرت لديهم فرص التعلم من خلال التفاعل مع حضارات أخرى . وكما تقول الكاتبة جودناو (Goodnow)^(٢٦) فإن ثقافة





الصادقة على تأثير العامل الاقتصادي على حياة الانسان الفنية في الحالتين الثراء والعوز للمدنيين مثل الفنان ليوناردو دافنشي الذى توفرت له كافة الوسائل والسبل الترفيهية ، وكذلك ميكل انجلو وغيرهم من فنانى عصر النهضة ، بينما لم تتوفر مثل تلك الفرص للفنان فانجوخ ولا لجوجان ، وهناك الكثير من الفنانين ممن كانت تموزعهم المادة .

لذا فإن العامل الاقتصادي يشكل جانب الاشارة وهو الدافع الى ممارسة النشاط الفنى ، أنه محرك هام يسهم في تعزيز الموهبة الفنية ، فنقصه وتوفره يؤيدان غالبا الى نفس الطريق .

ولو نظرنا الى الحضارات القديمة والحديثة لوجدنا أن أسباب ازدهارها هو الاستقرار الاقتصادي . وهذا بدوره يعزز الاتجاهات والطراز الفنية بين أفراد المجتمع ويساعد في نشر الثقافة الفنية والقدرات الابداعية لديهم صغارا وكبارا .

٤ - العوامل السياسية :

فاليادان التى تتوفر فيها الحريات السياسية والقيادات الحكيمة التى تساعد على حل مشكلات المجتمع والأفراد وتوفر الطمأنينة ومصادر العيش وسرية التفكير وتشجيع كافة جوانب الابداع إنما تسهم في إيجاد وتعزيز أفراد موهوبين فنيا قادرين على

ويساعدتهم على حل مشكلاتهم الحياتية ، ويشجع لديهم الكثير من الرغبات ويحقق الرفاه للمجتمعات وأفرادها .

ان توفر الدخل المادى للأسرة يعزز القدرات لدى أفرادها . يقول عماد الهادى عفيفى « قد تتاح الفرص التعليمية أمام الجميع ، ومع ذلك قد تكون نسبة الناجحين والمهتمين في التعليم للدراس من أبناء الطبقات القادرة والبيئات الغنية أعلى من الناجحين والمهتمين من هذا التعليم من أبناء الطبقات والبيئات الفقيرة » (٣٧) .

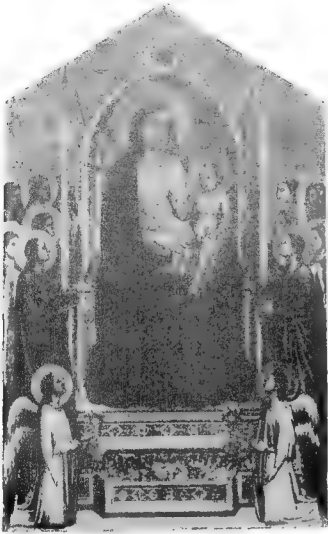
على أن الحرمان والعوز الماديان ربما يدفعان أحيانا إلى احتراف الفن من أجل العيش ، وكذلك يدفعان بالفرد إلى الترفيه عن ذاته . « لوحظ أن الأطفال المحرومين والمعوزين والذين يتيمون إلى طبقات فقيرة تجد في رسومهم قوة دافعة غريبة ، وحيوية ، أكثر من الأطفال الذين نلهمهم في وسط السند ويعيشون على مستوى اقتصادى لرقى » (٣٨) .

ولاشك أن الحرمان والعوز يدفعان بالفرد إلى ممارسة الفن لأمرين أحدهما التسلي والهروب من قسوة الحياة ، وثانيهما الحصول على لقمة العيش عن طريق تسويق الأعمال الفنية التى ينتجها . ومن النماذج

الفرد تفرض نفسها عليه ، وإذا ما افترضت ثقافته عليه أن يرسم بطريقة أو بأخرى فإنه سيجد نفسه مرغبا على ذلك . ولو نظرنا إلى تاريخ الفن العالمى وتبيننا الثقافة الفرنسية في القرن التاسع عشر ، فإننا سنجد لها على مستوى عالي من العمق الفنى مما جعل العديد من أفراد المجتمع الفرنسى يظهرون كرواد لحركات فنية مختلفة مهدت السبل أمام مدارس الفن العالمى الحديثة للظهور إلى حيز الوجود ، ومن الأدلة الواضحة على تأثير الثقافة في مضامين الفنان الابداعية ، ذلك التمايز الذى نلاحظه بين الفنان الصينى والفنان الأوروبى من جهة وبين الفنان العربى وبين الفنان الصينى من جهة أخرى رغم وجود تأثيرات صينية في فنون الاسلام بحكم الجوار والظروف سياسية تعود إلى سيطرة المغول على الشرق الاسلامى واضعاجهم بالانماط الصينية مما ساعد على انتشار تلك الملامح الفنية في أعمال الفنانين المسلمين . وللتعلم المباشر كجانب ثقافى هام ، فوائد منها الوصول إلى الكثير من الحلول من جراء الممارسة وعن طريق الصدفة .

٣ - المؤثرات الاقتصادية :

تدل الأبحاث التى أجريت على أن الاقتصاد يلعب دورا هاما في حياة الأفراد



أهمية العامل الزمني في تطوير المواهب
الإبداعية حياة الفنانين عبر مختلف
العصور . وليستائل أحدنا كم من الزمن
استغرق في تعلم مبادئ القراءة والكتابة ؟
وينطبق الحال تماما على ممارسة العمل
الفني . ولولا تراكم الخبرات التي يكتسبها
الفرد لما كان باستطاعته أن يبدع أو يرسم
الأشكال

٦ - التعزيز :

والتعزيز معناه التشجيع عن طريق
استمالة الفرد للقيام بعمل ما ، ومساعدته
على تثبيت سلوك ما عن طريق الاستحسان
والثناء . فالحالجة مثلا تعني التكرار بالنسبة
للفرد والمكافآت المالية تشكل الأسلوب
الشرطي (Conditioning techniques) إذ
يتشتر مثل هذا النمط من التعزيز على أوسع
نطاق في أرجاء العالم ، فهو يستخدم من
أجل تعليم الأفراد أنماطا جديدة من
السلوك (٣١) .

وآثار السياسة على الأيون والمجتمع
يتمكس بالطبع على أنشطة الأطفال فاما أن
يمرهم من ممارسة العمل الفني وتنمية
ميولهم الإبداعية أو يجعلهم يمارسون التعبير
والإبداع في جو من المودة والحماس .

٥ - العامل الزمني :

ويقصد به الفترة الزمنية التي تتاح للفرد
لتعلم خيرة ما ، فكلما توفرت المدة الزمنية
للتعلم كلما ازداد قدرة على الأداء والتمكّن
من الآلة والأداة والحامة .

ولا يمكن للإبداع أن ينمو في فترة وجيزة
أو أن تختصر عناصره في وقت قصير ، بل
يلعب العامل الزمني دورا هاما وخطيرا في
ذلك ، فقد يستغرق الفرد في تعلم كيفية
رسم التكوينات الطبيعية وعلم التشريح أو
صنع الألوان الخزفية ستين أو ثلاثة سنوات
وأحيانا أربعة سنوات أو أكثر . ويلتذا على

الإبداع أكفأه في تحمل المسؤولية وتنمية
لفهم وطنهم ، وللإنسانية بشكل عام .
وهذه سمات الفرد المبدع .

فالإبداع لا ينمو في جو من الرعب
والخوف ، وبمها أبدع الفنان في مثل هذه
الأجواء فإلما يأتي إبداعه بمشابة الشكوى
وترجمة للانفعالات الحسية ، والأسقاطات
التي يعانها الفرد ، فضطر أعماله إلى مسحة
الجمال وتعجب عنها ملامح السعادة والتمتع
التي يحس بها المشاهد . وأكثر من ذلك فإن
الفنان فقيرا كان أم غنيا ، أسيرا أو طليقا
لا يمكنه أن ينتج إلا في لحظات الصفاء
والراحة . فكلما ازدادت هذه اللحظات كلما
ازدادت قدرته الانتاجية الإبداعية .

ف عندما كانت السياسة تشجع الفن في
العهد : الانخراطي بمصر ، في فترة ما قبل
التاريخ اتجه المجتمع إلى الفن واتجه الفنانون
إلى التعبير الحر والطبيعية وبرزت الأساليب
والاستقلالية الفنية . وكذلك عند الأخريين
فقد كان بركليس ميكتاتور أثينا المبحوب (٣٢)
رجلا دموقراطيا ساعد على ازدهار الفن في
كافة مجالاته . وفي عصرنا الحاضر نلاحظ
التأثير الإيجابي للسياسة التعليمية في عالم
الغرب على مبادئ للفن . وهذا مؤشر على
أن هناك تقاروت بينها وبين الدول النامية في
هذا المضمار .

ولا شك أن التعليم المدرسي والعالي هو
جزء لا يتجزأ من السياسة العامة لأي أمة
من الأمم . فكلما ارتفع مستوى التعليم
وكان جيدا كان ذلك دليل على التأثير
الإيجابي للسياسة في هذا المضمار .

ويتحدث في هذا الصدد الدكتور : أحمد
أبو زيد فيقول :-

وليس من شك في أن الإبداع يحتاج إلى
الشعور والأحاساس بالحركة والانطلاق ،
وعدم الكبت أو الرضوخ لأي نوع من
القهر ، بما في ذلك القهر السياسي الذي
يقضي في كثير من الأحيان على الحرية
الإبداعية وإلى اختفاء وانزواء كل الحركات
الإبداعية الخلاقة ولكن الذي
لا شك فيه هو أن أي محاولة لوضع تصور
معين بالذات تخضع له كل العمليات
الإبداعية ، أو محاولة فرض قيود أنشط
الإبداع وتقييده وتوجيهه من قبل
السلطات ، والزام المبدعين بالاتباعها
والتمسك بها وعدم الخروج عنها ، لن يكون
في صالح الإبداع والخلق والابتكار (٣٣) .

وهناك بعض الحالات التي تستدعي الانتباه وهي أن بعض الأطفال في الأسرة الواحدة يميلون إلى ممارسة الإبداع دون غيرهم من أفراد الأسرة ، ويعود ذلك إلى الشاء والمديح اللتي يتلقونها من الأبوين أو الأخوة عندما ينتجون أية عمل فني ، أو أرى سلوك آخر يفوقون به ، فتزداد لديهم الرغبة في ممارسة الفن وتنمو قدراتهم ويصبحون من الموهوبين فنيا تماما عكس أولئك الذين يلاقون أحباطا ومحرمانا .

٧ - البيئة الطبيعية :

تشكل البيئة الطبيعية كافة الأشكال والعناصر البصرية التي تحيط بالكائنات الانسان ، وكذلك تشكل الحافز الذي يدفع بالكائنات الانسان أن يستجيب له فطبيعة وإدى النيل مثلا ساعدت على الرخاء والأزدهار ، فكان لخصوبة الأرض على ضفاف النيل أثرها في إثارة المصري وبداية حضارة أثرت في الحضارات القديمة ولا تزال تؤثر في أشكال الفن العالمي والمحل . فالفرد الذي ينشأ في بيئة خصبة ثرية بمواردها الطبيعية لا بد وأن يعكس إحاسيسه تجاه هذه البيئة بالأعجاب والتقدير لما تمنحه إياه من مكاسب مادية ونفسية تجعله يرسم وينحت وتشير خياله وتعزز لديه حب الاستطلاع والكشف عن أسرارها .

ولو نظرنا إلى كافة أعمال الفن العالمي القديم منها والحديث فإننا نشاهد بوضوح لا يقبل الجدل تأثيرات البيئة الطبيعية التي يعيش الفنان بين أحضانها .

فالعمارة في البلاد الحارة على سبيل المثال تختلف عنها في البلدان ذات الطقس البارد . وهذا مؤشر واضح على تأثير الطبيعة على فكر الفنان وتوجيهه بطريقة تجعله يحل مشكلاته عن طريق التكيف مع طبيعة المناخ . أما في مجال التصوير والنحت فيظهر تأثر الفنان بالبيئة الطبيعية سواء في مجال الحامة كالخجاجة بالنسبة للنحات وكذلك الألوان والصبغات المستخدمة في فن التصوير ، والطبقات الخزفية ، أو في الموضوع إذ تظهر ملامح البيئة الطبيعية في موضوعاته كما ذكرنا سابقا . فلوحت رسامي الطبيعة مثل الفنانين الانجليز جوزيف تيرنر (Joseph Turner) وكونستابل (Constable) تعكس بوضوح مناظر البيئة الطبيعية ، وحتى تفكير الفرد

فإنه يتأثر نتيجة تقلبات المناخ وطبيعته ، ويؤكد أهمية ذلك بالنسبة للأفراد الكاتب الأمريكي « مكفى » (Mc Fee) .

٨ - التطور التكنولوجي :

وقد أسلفنا ذكر ذلك في الحديث عن انقلاب المفهوم الفني وأساليب البحث مع نهاية القرن التاسع عشر . فقد كان لاختراع الآلة أثره في نشر الثقافة وتوفير الاتصال وإحاطات الأولية واختصار الوقت والجهد بالنسبة للإنسان . فمثلا كان الفنان يستغرق الأشهر والسنين في إنجاز عمل فني ما ، فيعد أن توصل الإنسان إلى اختراع آلة التصوير الفوتوغرافي اتجه إلى ميادين فنية أخرى وتطور مفهومه للفن . لم يقتصر ذلك على الفنان المحترف بل تعداه إلى بقية أفراد المجتمع . وممارسة الفن اليوم تختلف عنها في الماضي . إذ ازداد عدد العاملين بالفن على أثر تحسن وتطور وسائل الاعلام والوسائل البصرية والتكنولوجيا تعنى التقنيات الحرفية التي تتمثل في تطور الأداة والوسيلة لحل المشكلات .

ولم تقتصر فقط على التطور التكنولوجي المعاصر ، وإنما تشمل الوسائل والأساليب البدائية وإن كانت أقل إمكانات من الأداة الحديثة وكذلك فإن التكنولوجيا القديمة أو الحديثة منها تشكل حصيلة خبرات الكائن الانسان التي يرثها أخوه الانسان على مر العصور . وما يلد على أهمية التكنولوجيا في تنمية المواهب هو الفارق الكبير بين فنون العصر الحجري والفنون المعاصرة اليوم حتى ولو تبنى بعض الفنانين المعاصرين موجة البدائية فإنه يظل أكثر قدرة على حل مشكلاته من البدائي نظرا لتوفر الأداة والوسيلة للمعاصرتين . ويؤكد أهمية التكنولوجيا في تعزيز القدرة الإبداعية (Laura Chapman) الكاتبة الأمريكية لورا شامبان (Laura Chapman) .

وبخلاصة القول فإن الموهبة الفنية وإن كانت فطرة بعض الأفراد تشكل جزءا منها حسبما يفترض الفطريون ، فإنها تخضع للظروف سائلة الذكر مجتمعة في شخص



شكل ١١٠ : غشاء للوحة ، تمت للفنان فيلادورسا ، ١٤٣٥ م .
ظروا إلى : ٥ .

الواقعية والخبرات البصرية والسمعية والجسمانية . والكتاب أو الفنان الذى يتمكن من لفته ويحسن الصياغة والتحدث من خلالها للجسم هو الانسان الذى نسميه الموهوب او المبدع أو العبقرى . ولاشك أن دور المؤسسة التربوية هو تعليم اللغة على أسس رصينة وقوية .

لقد أثبتت الدراسات السيكولوجية أنه بالإمكان رفع مستوى الإبداع والمبدع إذا قام كل من كوفنجتون (Covengton)^(٣٦) وكرسشفيلد (Crutchfield)^(٣٧) ، عام ١٩٦٥ بدراسة ما إذا كان بإمكان زيادة القدرة الإبداعية ، فتوصلوا إلى نتائج إيجابية بهذا الخصوص رغم تسؤلها فيها إذا كان ذلك زيادة في الحساسية أو الإبداع . ومهما يكن من أمر فإن الحساسية هي إحدى سمات الإبداع كما ورد في تحليلات جلفورد (Guilford) .

وأبكر من ذلك فقد نجح في مثل هذه التجربة العالمان كرووسر (Krauser) ، وكارتلج (Cartledge)^(٣٨) عام ١٩٦٣ إذ نجحوا في تجربة قاما بها في السنة الأولى الابتدائية . فقد لاحظا تحسنا ملحوظا في تطور القدرة الإبداعية لدى أطفال هذه المرحلة .

ولاشك أن من بين العلماء الذين مجهوا إلى جعل مفهوم الموهبة كيان معرفي فعال عالم النفس ماكينون (Mackinnon)^(٣٩) ، فهو يعطى هذا المفهوم تراء عن طريق اصفاء أبعاد عدة عليه ، فهو ينظر للعمل الإبداعي وللشخص المبدع ولعملية الإبداع والعوامل التي تؤثر في شخص الفنان المبدع من ظروف ثقافية واقتصادية واجتماعية كمقومات أساسية في تعزيز هذا السلوك الانسانى . ان الحديث عن الموهبة وتحليل مفهومها إنما يشبه تماما البحث في طبيعة الخلق والتخلق ، وما يستدعيه من تفكير لا نهاية له . وعليه فإن دراسة مقومات الموهبة الإبداعية هو المحور الحقيقي للعناية الإبداعية واليسيل الوحيد لتنميتها وإثرائها



الهوامش

١ - صلى عبد المصطفى . الإبداع الفني وتلوق الفنون الجميلة ، ص ١١ ، ١٩٨٥ دار المعرفة الجامعية .

البرامج الجميلة ذات المستوى المعرفي الرفيع ، وذات الامكانات المللموسة ، والتي يمكن تطبيقها على ارض الواقع والتي نشاهد آثارها وأبعادها في انتاج الفرد من خلال حلها لمشكلات المجتمع ، ورضى طبقاته وقناعاته يمثل هذه البرامج . فالتعليم والتعلم في كافة ميادين الفن ، يشكل نقطة الارتكاز في نشر الوعي الفني في المجالين ، التطبيقي والتطبيقي . ويدون التعلم يتحتم علينا أن نتنظر طويلا لتجود الصدق علينا بالمبدعين ، الذين خلقتهم ظروف لو تعرفنا بحقيقتها ، فإننا متوصل إلى ذلك دافعة تشير إلى أنهم أصبحوا مبدعين عن طريق تقليد الغير ، واكتساب المعرفة بطرق غير مباشرة كانت قد هيأت لها ظروفهم الغامضة .

ان تعليم الفن وزيادة نسبة الإبداع والمبدعين يمثل في تقديم أيجدييات الفن من مهارات ومعلومات تعتمد على التجربة

الفنان نتيجة التفاعل الطبيعي بينه وبين محيطه الطبيعي والمصنوع ، بطريق مباشر وغير مباشر . فالموهبة الإبداعية في الفن التشكيلي هي وليدة البيئة ونتيجة عن معاناة الكائن الانسان ومعالواته في التخلص من مشكلاته وحفظ لاتزان الانسان واتسجمله مع المحيط الذى يعيش فيه . فالفن الذى يتعرض فيه الفرد للمثيرات والنهيات المحيطة وما يتهيا له من ظروف عامة وملامحة للجو الإبداعي يصبح لدى الفرد الميول الحقيقية لممارسة الفن أيا كان نوعه أو جنسه . أضف إلى ذلك أن الحكم على الموهبة والموهوبين يختلف من مجتمع لآخر ومن عصر لآخر تبعاً لتثقافة المجتمع ومتطلبات عصره الذى تفرضها مشكلاته الخاصة .

اننا نستطيع أن نرفع المستوى الإبداعي بين الأجيال المتعاقبة ، ونجعل من الانسان العادى فنانا مبدعا موهوبا عندما نوفر له



٥ شكل (٥) مثال والفكر والنشاط الإبداعي ، رودان ، ١٨٨٩ متحف التروينيان .
٢٨ القاهرة • العدد ٨٣ • ٢٩ رمضان ١٤٠٨ هـ • ١٥ مايو ١٩٨٨ م



٢٨ - محمود البيسون . التربية الفنية
والتحليل النفسى ، دار المعارف بمصر ،
١٩٧٢ ، ص ٢٨٥

٢٩ - محمد عزت مصطفى . قصة الفن
التشكيل ، دار المعارف بمصر ، ص ٤٨٠ ،
٩٥ .

٣٠ - أحمد أبو زيد . مرجع سابق ، ص
٢٤ .

Edson, Lee. How We Learn. — ٣١
New York: Time-Life Books, 1975. p.49.

Mc Fee, John., and Degge, R. — ٣٢
Ibid, p. 189.

Chapman, Laurah. Approaches — ٣٣
to Art in Education. New York: Har-
court Brace Javanovich, Inc., 1978. p.
p.26,27,199,265.

Covengton, M.V., and R.S. — ٣٤
Crutchfield. 1965. Experiments in the
use of programmed instruction for the
facilitation of Creative problem Solving.
program. Instruct., 4: 3-5.

Cratchfield, R. The Creative — ٣٥
process, in Conference on the creative
person. Berheley: Univ. 1961.

Cartledge, Connie, J., and E. L. — ٣٦
Krauser, Training First Grade Children
in Creative Thinking Under Qualitative
Motivation.
J. Educ. Psychol., 54:295-299. 1963.

Mackinnon, D. W. The Nature — ٣٧
and Nurture of Creative Talent, Amer
Psychol. 17. 1962.

Guilford, J.p. Creativity. — ١٨
Amer. psychology., 5: 444-445. 1950.

١٩ - عبد الستار إبراهيم ثلاثة جوانب من
التطور في دراسة الأبداع ، عالم الفكر للمجلد
الخامس عشر ، العدد الرابع ، يناير-فبراير-
مارس ، ١٩٨٥ ، ص ٢٩ .

Galton, Francis. Hereditary — ٢٠
Genus. London: Macmillan. 1883. In-
quiries Into Human Faculty. London:
Macmillan.

Janson, H.W. Ibid. (see impres- — ٢١
ionism)

٢٢ - نعمت حلام ، فنون القرب في
المصور الحديثة ، دار المعارف بمصر ،
١٩٧٨ ، ص ١١ .

٢٣ - أحمد أبو زيد . مرجع سابق ،
ص ١٣ .

٢٤ - حساند زهران . علم النفس
الاجتماعى ، عالم الكتب ، القاهرة ، الطبعة
الرابعة ١٩٧٧ ، ص ١٤ .

Mc Fee, John., and Degge, R. — ٢٥
Art Culture and Environment. Dubu-
que, Iowa, USA: Kendal/ Hunt Pub-
lishing Company., 1977, p. 280.

Good now, Jaquiline. Children — ٢٦
Drawing. Cambridge, Mass., Harvard,
University press, 1977, p. 81.

٢٧ - محمد الهادي عفيفي . الأصول
الثقافة للتربية ، مكتبة الأنجلو المصرية ص
٢٨٥ .

٢ - أحمد أبو زيد . الظاهرة الأبداعية ،
عالم الفكر ، المجلد الخامس عشر - العدد
الرابع يناير - فبراير - مارس ، ١٩٨٥ ،
ص ٥ .

٣ - أحمد أبو زيد ، مرجع سابق ،
ص ١٣ .

Lowenfeld, Victor, Creative and — ٤
Mrowth,
(Fifth Edition). New York: Macmillan
Book Company, 1957.

Frued, Sigmund. Totam and — ٥
Taboo, (The Basic Writings of Sigmund
Frued;

Trsed. By A. A. Brill). New York: The
Modern Library, 1938.

Goodenough, F. L. Measurement — ٦
of Intelligence by Drawings. New York
Har court, Brace, and World, Inc.,
1926.

Rhyn, Janie, The Gestalt Art — ٧
Experience. New York: Wads worth
Publishing company, Inc. 1963.

Janson, H.W. History of Art. — ٨
New York: Harry, and Abrams, 1977.

Arnason, H. H. History of Mod- — ٩
ern Art New York, Harry N. Abrams,
Inc., 1981

Gombrich, E.H. Art Illusion- — ١٠
.Princeton, N.J.: Princeton University
press, 1962.

Skinner, B.F. Science and Hu- — ١١
man Behavior. New York Free press,
1953.

Wilson, M. and Wilson, B. — ١٢
Teaching Children to Draw Engle wood
Cliff, N.J. Prentice Hall, 1982.

١٣ - قاسم حسين صالح - الأبداع في
الفن ، دار الرشيد ، ١٩٨١ ص ١٤ .

Lansing Kenneth. Art, Artists — ١٤
and Art Education. Dubque, Iowa: Ken-
dal/ Hunt Publishing Co. 1976. P. 28.

Maslow, A.H. The Farther — ١٥
Reaches of Human Nature. palo Alto:
California. 1971. P.p. 55-68.

Nash, John. Developmental — ١٦
psychology. New Jersey: printice-Hall,
Inc., Englewood Cliffs. 1970. p.p, 397-
398.

Paul, Good. The Individual, — ١٧
Time Life Books. Canads. 1974. p.98.



د. عبد الحميد حمام

مقدمة

لقد كان للخليل (هامش ٢) فضل سبق في ابتكار نظام لوزن الشعر العربي وقوافيه . ولقد كان للمروfus الذي ثبت الخليل أسسه دور مهم ، فيما تلا ظهوره ، على تطور الشعر العربي . وتابع عدد من العلماء من بعده عمله وأضافوا إليه (هامش ٣) وشرحوه ، وتبنى جلهم رأيه وخالفه بعضهم مخالفة يسيرة (ابن رشيق ، ١٩٧٢ ، ج ١ ، ص ١٣٥) هـامش ٤) ، ولكن نظام الخليل استطاع الاستمرار حتى عصرنا الحالي لما فيه من أصالة بالرغم من المئات الكثيرة التي بينها بعض العلماء الجلد ، وتناولوا العروض بالنقد وتبيان تعقيداته ونواقصه ، وأقاموا الأدلة على وهته ، كما حاول بعضهم إيجاد بديل لنظامه (أبو ديب ، ١٩٧٤) . ولكن لا أجد أيًا من هذه المحاولات قد وفقت إلى بديل مقنع ، لأن أكثر هذه الدراسات اعتمدت المقاطع اللفظية بشكل خاص في بنيتها ، وهو نفس اللبس الذي وقع فيه الخليل منذ ألف ريف من السنين . ولكن بما أننا لم نستق معلوماتنا عن العروض من كتابات الخليل مباشرة ، بل عن طريق خلفه وشرحه ، فلا يمكننا اتهامه مباشرة بقصور

العروض ، بل خلفائه الذين قد يكون الأمر قد التبس عليهم . والسبب في هذا الاعتقاد ما للخليل من صفات تؤهله لأن يأتي بتحليل أوزان الشعر على نمط مختلف عما وصلنا ، فهو كما يقول فارمر (Farmer) : « العالم الموسيقي العظيم الوحيد في عصره » ... ثم يتابع « ولقد نشر أبحاثه في كتابين - كتاب النغم ، وكتاب الإيقاع » (فارمر ، ١٩٥٦ ، ص ١٤٨ ، ص ١٢٦) (ابن النديم ، ١٩٧١ ، ص ٤٨) ، (ابن خلكان ، ١٩٦٩ ، ج ٢ ، ص ٢٤٨) . ويقول فيه ابن خلكان : « وله معرفة بالإيقاع والنغم ، وتلك المصرفة أحدثت له علم العروض ، فانها متقاربان في المأخذ » . ويجب أن لا يغرب عن بالنا أن الموسيقي في عصر الخليل لم تكن من التقدم كما هي عليه الآن ، ولم تكن هناك وسيلة لتسجيل اللحن والوزن كتابة كما نفعل اليوم ، ولعل عدم وضوح العروض يمكن في ذلك ، بحيث اكتفى الخليل في توضيح مُتَكرِّرات بالتفصيلات وما يتبع ذلك من أوتاد وأسباب . وانجه نحو المقاطع اللفظية يستعين بها لشرح استنباطاته ؛ وجهل خلفه قصده تهاوها في غياهب الزخافات والعلل . ثم ان مسألة ابتكار الوند المرفوق وما نتج

عنه من استحداث مستنقع لن، وقاع
لائن، ومفعولات، تحطيا الفتاح إلى
معرفة إحساس الخليل الموسيقي الذي
أشعره بوجود خلل في نظامه، ولم تكن هناك
ثمة طريقة أخرى لتلايه إلا بالوقت
المفروق. وفي اعتقادي أن هذا الابتكار
جوهري وأساسي لوزن الشعر العربي،
وذلك بخلاف آراء بعض البحاثة العرب
(ابن رشيق ج ١، ص ٤٥٤، ص ٤٥٩،
ديب، ١٩٧٤، ص ٤٥٤، ص ٤٥٩،
ص ٤١٧). وأنا أعتقد بأن ليس الخليل
بالأفيع الموسيقي دور مهم في ابتكاره لعلم
العروض ولعلم أي الخليل - قد ضمن
تفعيلاته الإيقاع الذي أحسه في شعر
العرب، فالت تفعيلات دالة على الكم
والنبر الموسيقي في الشعر، بالرغم من علم
وضوحه، ولذلك وجب استنباطه من
الشعر نفسه. وفي البحث عن وزن الشعر
ينبغي ألا ننزل على الاعتماد على التفعيلات كما
فعل فاضل (Well) وزل عن الحقيقة.
وبالرغم مما للعروض من مكانة تاريخية إلا
أن النفس ترغب عنه لما فيه من تعقيدات
واحتمال في تفسير الظواهر الإيقاعية من
زحافات وعلل، هذا عدا ضبابية الوزن
الشعري الناتج عن استخدام التفعيلات
وعدم وضوحه.

انطلق الباحثون العرب في معالجتهم
للوزن الشعري العربي من منطلقات ثلاثة.
منهم من عد المقاطع اللغوية أساساً، من
حيث قصرها وطولها، وشذبتها ونبرها،
وارتفاعها وانخفاضها - أي حسب طبقتها
الصوتية - من أمثال: إبراهيم أنيس
(أنيس، ١٩٦٥)، وكمال أبو ديب،
١٩٧٤، وكذلك (١٩٨٤)، وشكري عياد
(عياد، ١٩٧٨)، وغيرهم. ومنهم من
حاول تفسير الوزن باستخدام الأرقام
والأعداد مثل: محمد طارق الكاتب
(الكاتب، ١٩٧١)، وأحمد مستجير
(مستجير، ١٩٨٠). واستخدم آخرون
بعض العناصر الموسيقية في البحث مثل
محمد العياشي (العياشي، ١٩٧٦).

وقد استطاع هؤلاء أن يجلوا كثيراً من
مشاكل وزن الشعر العربي، وتحدث جلهم
عن أثر الموسيقى في تكوين الأوزان الشعرية
إلا أن قصورهم في استيعاب وفي استخدام
هذه العلاقة، أدّى إلى عدم الاستفادة منها
في الوصول إلى حقيقة الأوزان الشعرية
العربية. إذ لا يمكن تحديد الكم من خلال

التي يبالغ في التأثير بالنظريات الموسيقية
التي خضعت لها الموسيقى العربية بعد
الاسلام. ومساءلة أخرى وهي أن الكم
الذي يعتمد المقاطع الكلامية، أي
المزحوجة: طويل/قصير، أو متحرك/
ساكن، لم تؤد إلى نتيجة مقنعة، لأن ما
يعتري هذا الشعر من زحافات ليس له
علاقة كبيرة باللغة بل بالموسيقى والغناء.
ولم يأت هذا التقرير إلا اعتماداً على نتائج
هذا البحث، ولم أثبت في هذا الموضوع
كفكرة مسبقة اعتمد عليها البحث.
وكذلك لا يمكن للنبر اللغوي أن يؤدي إلى
وضع نظرية نهائية للوزن الشعري (هاشم
٥) وتحليل ذلك أورد المثل التالي من شعر
الحطيت:

وطاوى ثلاث عاصب البطن مومل
يببدها لم يحرف بها ساكن رسبسا
فلو استعملنا الرموز المتعارف عليها
لنصنف للمقطع الطويل عن القصير (-)،
(ب)، وإشارة النبر (>) لوجدنا:

وطاوى ث لا ث ن ص ب ب ط ن م م ن
ب ب داه لم مع وف با سا ك ن رس ما
نجد أن موضع النبر اللغوي في
الشعرين - وهو النبر الذي نحسه في
الكلمات، وليس كالنبر الشعري الذي
يطلبه الوزن الشعري - غير متماثل وغير
متناظر لموقعاً ولا عدداً. وأما محاولة اكتشاف
النبر الشعري من خلال تحليل يعتمد على
توالي المتحرك والساكن، فقد وصلت إلى
عدم الاستقرار إلى رأي نهائي يركن إليه.
ولقد أتى ذلك عند كمال أبو ديب (أبو
ديب، ١٩٧٤، ص ٤٥٠، ص ٥٠٤ -
٥١٢) إلى الاعتقاد بأن العرب كانت تفرج
الأوزان في القصيدة الواحدة (هاشم ٦).

أما من اتبع الأرقام وحسابها في معرفة
الأوزان، فليسوف يقع في نفس مزالق نظرية
الكم التي تعتمد على عدد المتحركات
والساكن وتواليها في الشعر. فإلا الأرقام
تجهزاً للمقاطع اللفظية. ولذلك فإن هذه
الطريقة بعيدة عن الواقع الشعري،
وواضحة أوزانها في أرقام مفيدة فقط في معرفة
البحر وبطريقة يتسرب اليها اليأس
بسببها. وبما هي في واقع الأمر إلا محاولة
لتبسيط نظام الخليل نفسه وليس لو صف
الشعر بطريقة رقمية (هاشم ٧).

بالرغم من الجهد الذي بذلها باحثون
أجلاء، من عرب وأجانب، في محاولة



الحقاد

المقاطع اللفظية وحدها بشكل يتيح التوصل
لنظرية كمية، كما لا يمكن الاعتماد على
توزيعها من قصيرة وطويلة، في اكتشاف النبر
الضروري للوزن الشعري، وذلك لكثرة
الزحافات التي تعترى الشعر العربي. ومن
أهم الدراسات التي استطاعت أن تكتشف
مشكلات الوزن الشعري العربي وحللت
موضوعية الآراء المختلفة في هذا الموضوع،
دراسات شكري عياد وكمال أبو ديب، لولا
أنها استبعدا الإيقاع الموسيقي ولم يعطيه أية
أهمية بالرغم من اعتقادهما بالعلاقة الوشيعة
بينهما (عياد، ١٩٧٨، ص ٤٤. و أبو
ديب، ١٩٧٤، ص ١٩٦ - ١٩٩، و
ص ٢٣٦ - ٢٣٩). ولأن البحث في الآراء
التي تناولت الشعر العربي من ناحية الكم
والنبر اللغويين ومناقشتها ستطول لهذا
ارتأيت الإشارة فقط إلى ما يلزم هذا البحث
منها وليسوف أفرد لها بحثاً مستفيضاً في
المستقبل إن شاء الله، لا سيما وأنني، في
البحث بصدد نتاج اعتمدت على أساسه على
العلاقة بين الشعر والموسيقى محاولاً أن
أعاشي التأثير بنظرية الخليل وغيره من تلام
في استنباط العلاقة بين الشعر والموسيقى.
ولذلك اعتمدت بالدرجة الأولى على علاقة
الشعر التاريخية بالغناء، وعلى ما استوحته
من علاقة الشعر بالغناء الشعبي المتوارث،
الذي اعتقد بأنه لا يزال يحمل هذه
العلاقة، وأخص بالذكر الغناء البلدي

جلاء حقيقة الوزن الشعري بالطريقتين المشار إليهما أعلاه ، ألا أنها لم تورد إلى نتيجة مقنعة (عياد ، ١٩٧٨ ، ص ٦ - ٧) ، حتى هؤلاء الباحثين أنفسهم . ولا أريد أن أصف هذا البحث بالكمال ، ولكنه يفتح الطريق إلى أسلوب جديد في معالجة هذه القضية ، بواسطة التركيز على الصلاتة الأزلية بين الموسيقى والشعر . وسيكون هذا البحث إضافة للجهود المبذولة في البحث عن حقيقة الوزن الشعري العربي ، وأرجو أن تكون ذات فائدة جدية . وسيكون هذا البحث مقتصر على الشعر القديم الذي يمكن أن نعهده أصل وأساس التطور الشعري الموسيقى لينا بعد ، وهو الشعر الذي يمكن أن نعتد أصوله لكونها منبثقة من تجربة اللغة العربية الموزونة الجاهلية ، والمتبعة لخصائص اللغة العربية الأصلية .

أنتل إلى محاولتين أخيرتين للإفصاح عن هوية الوزن الشعري بطريقة موسيقية ، أو باستخدام بعض الوسائل الموسيقية في التعرف على الوزن ، وهما محاولتا كل من : ستانلاس غيارد (S. Guyard) ، وعبد العياشي . والمآخذ الرئيسة عليهما ، كونها لم تستطع إوزانها الشعرية من الشعر نفسه ، ولكنها أفحصهما عليه وفرضا أفكاراً مسبقة عليه . فغيارد يفرض الوزن الموسيقي الرباعي (4) على بصور الشعر كلها (غيارد ، ص ٦٢) ، ولذلك اضطر لإطالة زمن بعض المقاطع اللفظية بشكل يتعارض مع تحليلاته اللبنيّة . فنجد « فعولن » تساهل الزمن أو الوزن (ص ٦٢) ، حيث يقع النبر على (عو) (لـ) (غيارد ، ص ٤٦ ، ص ٥٦ ، ص ٦٢ - ٦٦) ، وهذا يتعارض كما وكيفا زمناً ونبراً مع حقيقة (فعولن) كجزء من أحد البصور الشعرية العربية . ونقطة أخرى ذات أهمية جدية في وطن نظرية غيارد هي محاولته دراسة الأوزان بالرجوع إلى تفعيلات الحليل أو من تالاه ، ولم يند إلى الشعر إلا بما يفى وأثبت نظريته . وهكذا أصبح المقطع الكلامي عرضه للتغير بما يتناسب والزمن الموسيقي المفروض مسبقاً من قبل غيارد . فلن وفعولن ، عنده لا تتكون من (ف + عو + لن) بل من (ف + عو + لن) ، والأمتلة على ذلك كثيرة . ولكن بما لا شك فيه أن غيارد تنبه للعلاقة بين الشعر والموسيقى واستخدام الكتابة الموسيقية في وصف الأوزان الشعرية ، وتعدّ محاولته

الأولى من نوعها في تجلبد قيمة النبر الشعري واختلافه عن النبر اللغوي وأن الأول منها هو الأساس في معرفة وزن الشعر العربي (هامش ٨) . وتبعاً لذلك أدرك أن الأشعار العربية تبدأ بمزوجة نبرية (منبور - غير منبور) (غيارد ، ص ٦٠) تنبه غيارد أيضاً لعلاقة الكم بالنبر (هامش ٩) ، وكان لذلك أهمية في تطور نظريته لولا التباس الأمر عليه عند التطبيق العمل هذه الفكرة .

أما العياشي فاعتمد فكرة المزوجة الكمية (عمود - مقصور) (العياشي ، ص ١٤٦ - ١٥٠) واستعاض عن النبر بالوزن أي بالقل والحفه ، أعطى المقطع اللفظي التقيل ضعف زمن الخفيف (٢ = ٣) ، ولكنه لا يثبت أن يكشف بأن المزوجة الكمية غير كافية ، فيبدأ بإيجاد تسهيلات لا تعتمد على قاعدة ثابتة ومنها : مبدأ التعمير (العياشي ، ص ١٤٦ ، ١٥٠ ، ١٦٣ - ١٦٧) وفيه يمكن للممدود أن يتحول إلى مقصورين (٢ = ٣) ، وإن كان مجلوه أن يكتب الممدود كما على (٢) أي بشكل مقصور وسكتة تساويه ، وليس في ذلك غير ماعداً نذكر القصد ، ومثل هذا التسهيل لا يتعارض والحقيقة الزمنية الشعرية والموسيقية . ثم يسرع تحول ممدود يتلوه مقصور إلى زمن مقصور منقوط يتلوه نصف مقصور ، أي (٢ = ٣ = ٢) ، ولا يصح هذا عنده إلا في بداية الوزن ، وهذا يعني إعطاء المقصور زمنين متباينين وذلك دون تحليل مقبول إذ يمكن لواحد ونصف أن تساوي الواحد . ثم يأتي مبدأ الاسكات ، كى يسمح لتعديل الوزن (الضرب ، أي الإيقاع الموسيقي) وإقامه ، دون إثبات تاريخي يدل على صحة ادعائه (العياشي ، ص ١٦٧ - ١٧١) . ولكنه إلى جانب هذه الحنات قد حاول بجهد أن يستقصى المشاكل الوزنية وعلاقتها بالموسيقى ولكن هذا الجهد لم يؤد إلى حل متاحة لم تصل إلى نتيجة . وهو ، أي العياشي ، لم يفلح في إخضاع المعلومات التي ساقها في كتابه لتخدم الفرض بقدر ما اختتم الشعر لها . ومن الأفكار المسبقة التي أجمعها ، فكرة الإيقاعات الموسيقية الشرقية وفرضها بشكل غير واع ، وإذ الإيقاعات التي يوردها حديث العهد ، إذا ما قورنت بالشعر (العياشي ، ص ٢٠٢) (هامش ١٠) وهكذا أتت طريقته بأوزان

متعددة تداخلها تعقيدات ليست أقبل من تلك التي تعترى عروض الحليل .

بعد هذا العرض المختصر لمجالات البحث في هذا الموضوع واتجاهاتها ، رأينا عدم فاعليتها في الوصول إلى حل جذري لمشكلة الوزن الشعري . وإن ما سطره في بحثي هذا ، عبارة عن جهد يبذل إلى الكشف عن موقع الموسيقى في جلاء بنية الوزن الشعري . لذلك رأيت لزما على أن أطرّح بعض المقاهيم الموسيقية بما يفى الفرض فقط ، ومن ثم أنتقل إلى وزن اللفظ العربي والباديء الأساسية في وزن الشعر . وسأركز في القسم الأخير على علاقة الشعر بالغناء .

مدخل موسيقى :

تتكون الأغاني العربية بصورة خاصة من اللحن والإيقاع . ويحدد الإيقاع الموسيقي (هامش ١١) ناحيتين رئيسيتين وهما المدة الزمنية تنظيمية في الأجزاء أو القطعة الموسيقية . ولتحديد الزمن لأحد من وحدة للقياس ، واتفق على أن تكون الدواة (٢) لمضاعفاتها ولأجزائها كما وضعت اشارات للسكوت تساوي (هامش ١٢) والأصوات كالقواطع الكلامية ذات مدد زمنية متفاوتة وهي قد ترد في انتظام إيقاعي ، وقد تأتي بشكل عشوائي (هامش ١٣) .

وأما النبر فعمل شديتين أساسيتين : نبر قوي ، ونبر متوسط القوة ، أو غير منبور . ويحدد ذلك في الموسيقى بواسطة المقاييس أو الموازين (هامش ١٤) . والموازين تقسم اللحن والمدة الزمنية إلى خانات (حقول) يتساوى عدد الوحدات الزمنية فيها ، ويقتصر موقع النبر .

وأما اللحن فعبارة عن توالي عدد من الأصوات المختلفة التواتر في اتساق نغمي ، ولحن بداية ونهاية ، والنباية مهمة بشكل خاص لاستقرارها ، وأهميتها تنبثق من قدرتها على إقناع السمتع بانتهاه اللحن ، ولذلك توطدت علاقاتها بالقافية - واللحن شكل بنائي (Form) يرتبط عضواً بالشعر المُلحّن . ولقد تطورت عبر العصور طريقة للكتابة الموسيقية تجمع الوزن واللحن معاً . ولأن من المتعذر توضيحها باختصار ، آتيت إلا أوردتها في هذا السباق (هامش ١٥) .

وتجدر الإشارة إلى أن العرب عرف في عصور نهضتها ، إلى جانب الموازين البسيطة ، موازين مركبة ، ولعلها عرفت في

الجاهلية أيضا (هامش ١٦) . ولقد أطلق عليها مصطلح « الضرب » ، أو الدور (الأرموى ، ١٩٧٥ ، ص ٩٥) (هامش ١٧) .

عطفًا على ما سبق وأشرت إليه عن علاقة القافية بالشكل البنائي للأغنية فلقد اعتقد العرب بنظرية التأثير ، والتكامل الكوني ، وعلاقة أحداث الأرض بأحداث السماء . وذلك منذ عصر الكندي وما بعد ذلك وحتى عند البعض في العصر الحديث (الكندي ، ١٩٧٥) . فمبدأ علاقة الألحان بالكواكب والروائح والأذواق والطبائع البشرية والأحوال النفسية ، كان لها علاقة بالقوافي . فكل مقام يتناسب وينسجم مع أحرف معينة فقط من القوافي (القادري السرقاوي ، ١٩٦٤ ، ص ١٦ - ٢١) . وحدد هذا المبدأ قوافي الأشعار بما يتناسب والمقامات المستخدمة في الغناء في العصور الأسلافية وخصوصا المتأخرة منها .

مدخل في وزن اللفظ والشعر العربيين اعتمد أكثر الكُتّيب على المزوجة التي تعتبر ملة المدود ضعف ملة المقصور ؛ فبعد مناقشة « سعيد بحيري » لأقوال أغويين في هذا الموضوع ، يصل إلى النتيجة التالية :

« والحق أن الدراسة لا تحتاج إلى كثرة التفرعات والمصطلحات ، فيمكن تقسيم المقاطع أساسا إلى نوعين الأول قصير (ويعبر عنه بالرمز -) ومقطع طويل ، ويدخل فيه المنفلق (ويعبر عنه بالرمز -) (بحيري ، ١٩٨٦ ، ص ١٩١) . وهو حق فبدأ ذهب إليه ، مع شيء من التحفظ لما يتعلق بالوزن الموسيقي الذي كان له ، ولا ريب ، أهمية خاصة في تكوين وزن الشعر . ومن هذا المنطلق اللغوي أود القيام بالتجربة التالية ، وهي تقطيع نصين تزيين لتعرف على الامكانات التي توفرها اللغة العربية . ولهذا الغرض أخذت النصين التاليين ، دون انتقاء مقصود النتائج ، وهما :

١ - قول للزبراء (القتالي ، ج ١ ، ص ١٢٥) ويسدأ بقوله : « واللولح الخافق ، ... إلى قولها . . . فوافقت قوما أشاري سكارى »

٢ - قول للمعري مأخوذ من رسالة الغفران (المعري ، ١٩٧٥ ، ص ١١٨) ويسدأ بقوله : « فيأخذ سفرجلة ، أو رمانة . . . ولغاية . . . فيقتصر من ذلك على الإرادة ،

٤	وعندها	— أن عدد المتحركات = ٢٢
٣	وعندها	— أن عدد المددوات = ٥٩
٣	وعندها	— توالى خمسة مددوات (-----)
٤	وعندها	— توالى أربعة مددوات (----)
٤	وعندها	— توالى ثلاثة مددوات (---)
٤	وعندها	— توالى مددوين (--)
٧	وعندها	— توالى متحركين (ب ب)
٣	وعندها	— وجود متحرك بين مددوين
١٠	وعندها	— وجود متحرك في بداية الجملة
		— عدد للمتحرركات المفردة
		ووجدت في قول المعري ما يلي :
		— أن عدد للمتحرركات = ١٨٢
		— أن عدد المددوات = ٢٣٤
٥	وعندها	— توالى خمسة مددوات (-----)
٥	وعندها	— توالى أربعة مددوات (----)
١١	وعندها	— توالى ثلاثة مددوات (---)
٣١	وعندها	— توالى مددوين (--)
١١	وعندها	— توالى مدود ومتحرك مشيع (ب ب)
٣	وعندها	— توالى أربعة متحرركات (ب ب ب ب)
١٤	وعندها	— توالى ثلاثة متحرركات (ب ب ب ب)
٧	وعندها	— توالى متحركين في بداية الجملة (ب ب)
٢١	وعندها	— توالى متحركين بين مددوين (ب ب)
٥٣	وعندها	— تولى متحرك واحد بين مددوين
٢١	وعندها	— عدد المتحرركات المفردة في بداية الجملة

نلاحظ مايلي :

— أن عدد المددوات أكبر من عدد المتحرركات . وهذا يعني توفرها للشعر بنسبة أكبر من المتحرركات .

— أن توالى أربعة أو خمسة مددوات يعتبر ضئيلا ولكنه يرد في النثر ، ولكن هذه النسبة تجعل استخدامها في الشعر محدوداً .

— توالى ثلاثة مددوات يعتبر نسبة جيدة ، إذا أخذنا بعين الاعتبار توالى الأربعة والخمسة مددوات . ولذلك أمكن استخدامها بالشعر بوفرة نسبية .

— أن توالى مددوين أكثر وفرة مما سبق من تواليات ، وعلى الأخص ما ورد في نص المعري .

— أن توالى أربعة متحرركات يعتبر ضئيلا جدا ، ولذلك لم يستخدم في الشعر المعري . ولكن مجرد وجود امكانية وروده



القادري

يجعل للشعراء فرصة استخدامه مع شيء من التكلف .

— أما توالي ثلاثة متحركات فأكثر ورودا ، ولو أدخلنا توالي الأربعة عدوات في حسابنا لزادت النسبة ، ولذلك نفترض ورودها في الشعر . ولعله لدى الشعراء العرب من الأسباب ما دهاهم إلى التحفظ في استخدامها .

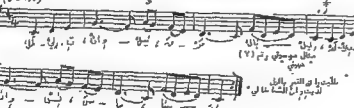
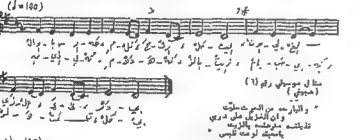
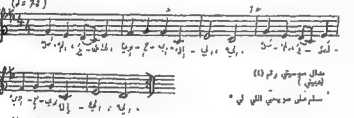
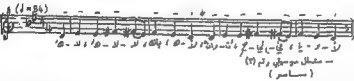
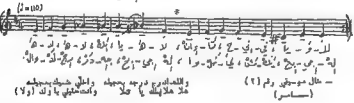
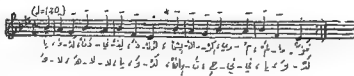
— أما ورود متحركين اثنين أو متحرك واحد فينفس نفسه دون عناء .

لا يمتنا موقع الثبر في مقطوعات الشعر لأننا كما سبق وتوينا ، أن الشعر يأخذ إيقاع اللحن وليس وزن اللحن ، ولذلك حسب الحقيقة التاريخية عن علاقة الشعر باللحن . ولا أدرك اعتبار نتائج هذه التجربة نهائية ، ولكننا مجرد وسيلة لاستكشاف بعض ما توفره اللغة للشعراء .

وحسب ابن عبد ربه : « فإن أول ما ينبغي لصاحب العروض أن يتدلى به ، معرفة الساكن والمتحرك ، فإن الكلام كله لا يعد أن يكون ساكنا أو متحركا وإلما يعد في العروض ما يظهر على اللسان » (ابن عبد ربه ، ١٩٦٥ ، ص ٤٢٤) . وليس في هذا خلاف لدى الباحثين أجمعين . ولكن هناك مبدئي آخرى الزم بها الشعر العربي ويجب إدراجها في هذا السياق وهي :

— الإحاده : وأحيى بها اعادة تشكل معين في الشطر ، أو في البيت من الشعر . ففي الطويل مثلا ، يتوالى التشكل « فعولن مفاعيل » ، وفي غيره من البحور تتكرر تشكلات أخرى .

— التناظر : وأحيى به التكوينات الناشئة من الاعادة السابقة الذكر ، والتي تؤدي لتكوين الشطر في الشعر العمودي ، وتناظرها مع الشطر الثاني للبيت الواحد وتناظرها مع باقي أبيات القصيدة كلها (هامش ١٨) . والتناظر المقصود هنا ليس تناظر المتحركات والساكنات ، وليس تناظر التفعيلات ، وإنما تناظر الشكل اللغوي / الموسيقي . فقد يميل في بعض الأجزاء متحرك على المملود ، ولكن الزمن وموضع الثبر يبقين ثابتا ومتناظرا . وهناك بعض الأغاني البدوية الأردنية من « جيتي » و « سمر » ، توضح لنا هذه العلاقة بين الشعر والموسيقى ، وتؤكد مبدأ التناظر (حام ، ١٩٨٢ ، ص ١٠٠) .



والسائر أحد الأساليب الغنائية البدوية ، والذي حفظ لنا التهليل ، وهذا ما نستوحيه من الوثائق العربية المتوفرة (حلام ، ١٩٨٧ ، ص ١٠٠) . وترداد كلمة « هلا » به يؤكد ذلك . أما المجهني فنوع آخر من الغناء البدوي ، والذي يعتبر حاملا لصفات الحداثة القديمة الذي كان حدة الألبل تغتفون به قديما . ونلاحظ في أكثر القوالب اللحنية الشعبية تناظرا موسيقيا وشعريا (هاشم ١٩) . ولذلك أهمية كبيرة في الكشف عن سبب تناظر شطري الشعر الجاهلي ، أو الأشطر عموما . ولابد من وجود فوارق بين الغناء والشعر القديمين وبين الغناء الشعبي المحدث وشعره . إذ يفترض أن يكون التوافق بين الشعر والغناء في الجاهلية أقوى وأوضح منه في الغناء والشعر الشعبيين الحاليين ، وذلك لكون الأولين أقرب إلى مرحلة التكوين البدائية للشعر الشعبي ، وفيه يفترض أن تتوافق مدد النغمات الزمنية ونبرها مع طول المقاطع اللفظية وقصرها . أما الآخرين فتأثر بها استجداً على اللغة واللحن والإيقاع من تغيرات عبر ما لا يقل عن ألف وثيف من السنين .

الاشباع : وهو من المبادئ المهمة في الشعر العربي . ومعنى الاشباع ، أن يرد مقصور في نفس موضع المملود ، وقد لا يستحسن القصر في تلك الموضع فيشبع المقصور ، أي يمتد حركته ، فتقلب الكسرة ياء ، والضمة واوا ، والفتحة ألفا . وهذا يعني أن امتداد الحركة في بعض المواضع معمول به في الشعر العربي . ولا يعني ذلك عدم وجود امكانية الاستبدال هذه ويقاء المقصور مقصورا في بعض المواضع المشابهة . وهذا ان مثالا مأخوذاً من معلقة امرئ القيس :

أ - ترى بحر الأزام في صُصايتها
وقيصاها كأنه حب فلفل
ب - فقلت بين الله مالك حيلة
وما إن أرى عنك القوية تبيل
ففي البيت (أ) يمكن اشباع الهاء في « كأنه » ، واللام الثانية في « فلفل » . وفي البيت الثاني (ب) لا يمكن الاشباع في أي موضع .

والتنازل الذي يطرح هنا هو : لماذا يمكن اشباع الهاء في « كأنه » ولا يجوز في هاء « الله » من البيت (ب) ؟ والجواب ينحصر في البساطة ، وذلك لأن الأولى تقع في موضع

المد بينما تقع الثانية في موضع المقصور (هاشم ٢٠)

الالتزام : يلتزم الشاعر وزنا بعينه في القصيدة ، والوزن مهم جداً للشعر حسب رأي هذا الكاتب ، إذ بالرغم مما يقال في الصورة الشعرية والمعاني والابتكارات الإبداعية - من وجهة نظر الألبل في الإيقاع - فإن التكرار لصيغة وزنية معينة يعطي الشعر قيمته الموسيقية . والموسيقى فن يعتمد بالدرجة الأولى على تنوّل الأصوات عبر الزمن في مدد متنوعة ، ومن الضروري إعطائها أشكالاً (أوزاناً) يمكن للاستمع إدراكها وتذكرها ، وهذا هو السبب في أهمية كل من مبدئي الإحادة والتناظر ، وما هما إلا أشكالان من أشكال الالتزام . ولكن هنا لا أحدد الالتزام بالشكلين السابقين فقط ، إذ لا يمكن إيجاد صيغ جديدة والتزامها ، كما هي الحال في الشعر الحديث ، حيث تلتزم التفعلة مثلاً .

علاقة الشعر بالغناء

تربط العرب نشأة الشعر بالغناء (ضيف ، ١٩٦٠ ، ص ٤٨ - ٥٢) ، وهذه نقطة تحتاج للتأمل والتوضيح . فمادما يربط الكلمة بالموسيقى ، ومادما يربط الشعر بها ؟ ولكن السؤال الذي يطرح نفسه بشدة في هذا السياق هو : كيف كانت علاقة شعر الجاهلية بالغناء ، وهل يمكننا التوصل إلى كشف هذه العلاقة ؟؟

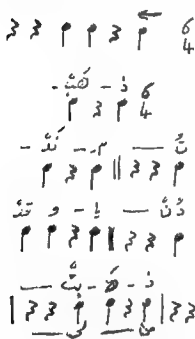
هناك تأكيدات على أن العرب كانت تغني أشعارها ، وأنها كانت تلتزم وزناً وإحداً في القصيدة الواحدة حال غنائها (أنه السوسي ، ١٩٠٠ ، ص ١١٠ - ١٢١) (أبو ذيب ، ١٩٧٤ ، ص ٢٣٠) . فلذا عدنا إلى المدخل الموسيقي ، لوجدنا أن الوزن الموسيقي يؤكد ناحيتين وهما : الكم والنبر . وفي الشعر المقصور ، لا المغنى ، تظهر أطوال المقاطع اللفظية من مدودة ومقصورة ، ويظهر النبر اللغوي بشكل أوضح من النبر الشعري ، وفي مثل هذه الحالة يلتبس على القارئ الوزن الشعري الذي يتوافق في العادة مع الوزن الموسيقي . ولقد أدركت العرب اختلاف الكم الزمعي في الموسيقى وفي الشعر ، أي اختلاف أزمدة المقاطع الملوقة والمغناة في آن واحد ، ولكنها لم تترك النبر أدراكاً واضحاً ، حتى أن بعض علماء الموسيقى الكبار من أمثال الفارابي ، وصفي الدين الأرموي لم يشيرا

إلى النبر بتاتاً في معرض حديثهما عن الوزن . ولذلك وضع كلامهما للوزن قيباً كمية ، وكذا فعل الخليل الذي عاش قبلهما بمئة قرون (غيارد ، ص ١٢٤ (أبو ذيب ، ١٩٧٤ ، ص ٤٦٢) (هاشم ٢١) (الأرموي ، ١٩٨٠) (الفارابي ، ١٩٦٧ ، ص ٤٣٥ - ٤٨١) . وهذا لا يعني عدم وجود النبر في الغناء العربي ، كما لا يعني - وأؤكد على ذلك بشدة - عدم وجوده في الشعر ، وعلينا أن نبحت في أمر تحديده . قام عدد من الباحثين بمحاولات تقصّ للنبر وقضاياه ، ومن هذه الأبحاث نذكر ، كما سبق وأشرنا (هاشم ٢٢) ، أن النبر اللغوي لا يفي بالغاية ، وكذلك المحاولات التي استعانت بتوالي المتحركات والساكنات (والممدودات والمقصورات) لفصل النبر . واعتادوا على المعلومات عن العلاقة الحميمة بين الشعر والموسيقى ، وما أكتشفناه أعلاه من توافق النبرين الشعري والموسيقى ، نجد لزماً علينا تتبع هذه العلاقة ، والاستفادة من المعلومات الموسيقية في هذا الضمار .

هذا الغرض نجدر العودة إلى الغناء الشعبي وأصوله المتبعة ، والاستفادة به للكشف عن العلاقة بين الشعر واللحن ، وذلك لحفاظه على الأصول التي اتبعها العرب في أرجال بعض الأشعار كالرحز مثلاً ، أوفي التزام وزن موسيقي عند الغاء الشعر في مجالسهم أو أسواقهم (فارس ، ١٩٥٦ ، ص ٢٩ - ٣٠) . فالغناء البدوي القروي يعتمدان وزناً لحنياً ، أولنقل قالياً غنائياً في عملية الألفاء والأبداع الشعريين . فالشاعر/ المغني يتكرر كلماته ويتربها بحيث تتناسق القالب اللغوي الذي يتبنى به . ومن أمثلة ذلك ، أغاني « المجهني » و « السامر » البدوية ، وأغاني الدبكات من « على دلعونا » و « زريف الطول » و « عيالدي » ، وغيرها من الغناء القروي . ولهذا الأغاني قيم كمية (زمنية) ومواقع للنبر متوافقة مع قيم القالب الغنائي ونبره . لهذا الغرض أورد هنا أحد هذه القوالب التي يعتمدها الشاعر/ المغني لنلاحظ من خلالها تناسق الكم الزمعي للأصوات مع الممدودات والمقصورات من الألفاظ ، واتحاد النبر الموسيقي مع النبر الشعري . وسوف أورد بيتاً من الشعر القصيص العمودي الذي يتناسب وهذا القالب لتوضيح العلاقة بين وزن الشعر والموسيقى . ويغني الراوي الشعر بطريقتين

هذا للصنعة ، ونحن نصنعه للهو واللعب
والعبث . قال : فخيرجت إلى أسحق
فحدثته بذلك فقال : الجرماني ، والله بنا
أنشئنا بالجرمانية لغة وهو الذي يقول :
« ذهبتو » وأقام عندي يومه فرحاً بما بلغته
إبراهيم عنه من توقيفه على خطئه
(الأصفيهانى ، ج ٥ ، ص ٢٦٠ -
٢٦١) . والشطر من غناء إبراهيم بن
المهدي ، ولحنه رسل بالوسطى
(الأصفيهانى ، ج ٥ ، ص ٢٨٩) .

وابقاع الرسل كما يذكره الفارابي
(الفارابي ، ١٩٦٧ ، ص ٤٧٢) :



فلو حاولنا تجزئة الشطر أعلاه عليه ،
لحصلنا على ما يلي :

فإذا صحت التجزئة ، ولا أخالها
الأصححة ، فإن نداء « ذهبت » المنعنية
أعلاه ، هي المقصور الوحيد الذى يأتى فى
موضع الطويل من الوزن الموسيقى ،
ولذلك استقبلت فى الغناء . ولذلك كان
لاسحق على إبراهيم فيها مأخذاً موسيقياً
وشعرياً ، وكان يجدر به أن يتخارز وزناً
موسيقياً مناسباً .

والوزن السابق على كل حال من الأوزان
التي استحدثت بعد الإسلام ، والتي اعتقد
بأنها تأثرت بشكل كبير بالنظريات الموسيقية
والشعرية التي كان معمولاً بها فى شمال شبه
الجزيرة العربية . وهذا ما أدى للعائشى إلى
الانحراف عن الحقيقة (هاشم ٢٤) .
ولنفس السبب نجد غطاس عبيد الملك
خشيه يستخدم ضرب الثقل الأول ليقطع

المهدي ، الأخ الأصغر للرشد ، وكان
موسيقياً متمرساً ، ورواى اسحق الموصلى
وجلس عنده ، فى حلقه بصنعة الغناء ، وأن
هما اختلفا فى بعض أمورهما . يقول

فيه الأصفيهانى ما يلي : « فالتأس إلى الآن
صفان : من كان منهم على مذهب اسحق
(بن إبراهيم الموصلى) وأصحابه من كان
يتكرر تغيير الغناء القديم ويعظم الأقدام عليه
ويعيب من فعله ، فهو يغنى الغناء القديم
على جهته أو قريباً منها . ومن أخذ بمذهب
إبراهيم بن المهدي أو اقتدى به مثل خوارق
وشارية ورتقى من أخذ عن هؤلاء إنما يغنى
الغناء القديم كما يشتهى هؤلاء لا كما غناه
من ينسب إليه ... » (الأصفيهانى ،
١٩٨١ ج ، ١٠ / ص ٧٢ - ٧٣) . وبعد
هذا التعريف الضروري بالمدرستين
الغنائيتين ، يجدر التأكيد على نقطة الخلاف
الرئيسية بينهما ألا وهي : حفاظ اسحق على
أصول الغناء القديم ، بينما يتساهل ابن
المهدي فى أدائه بما يناسب ذوقه ، فهو
يقول : « أنا ملك ابن ملك ، أخى كما
أشتهى رسل ما ألتذ » (الأصفيهانى / ج
١٠ ص ٧٢ - ٧٣) . وأعود للحادثة التي
بدأت ، فقد طلب اسحق من محمد بن
راشد أن يتطلى إلى إبراهيم بن المهدي وقال
له : « قل له : أخبرني عن قولك :
« ذهبت من الدنيا وقد ذهبت مني » ، أى
شيء كان معنى صنعتك فيه ؟ وأنت تعلم
أنه لا يجوز فى غناك الذى صنعته فيه إلا أن

تقول : « ذهبتو » بالواو ، فإن قلت :
« ذهبت » ولم تقمداً تقطع اللحن والغناء ،
وإن مددتها قبح الكلام وصار على كلام
اللبط : فقلت » فذهب إليه إلى أن
بدأ بالسؤال [فخاطبته بما قال فى اسحق ،
فتغير لونه وأكسر ، ثم قال : يا محمد ،
ليس هذا من كلامك ، هذا كلام الجرماني
ابن الزانية : قل له عني : أنتم تصنعون

ونبرها . والبيت لجريم :
سأستماع الجصور جفيني
أذلة اللوم وانتظري امتاحي

مختلفتين أدائها ولكنهما متماثلتان كمياً .
لهذا القالب وزن رباعي (هاشم
٢٣) ، والشاعر/ المغنى يحافظ على القيم
الزمنية بدقة ، كما يحافظ الراوى عليها هنا .
وفى المثالين السابقين يحافظ على الكم والتأثير
الذى يقع على بداية الحانته قوياً ، ومتوسطاً
على الرحلة الثالثة منها . ويراعى الراوى
اتساق الممدود من الألفاظ مع الزمن
الطويل ، كما يتسق المقصور مع الزمن
القصر ، وهذا واضح تماماً فى المثال
(٨) . بينما فى (T A) يستخدم النبر
تركيزاً ، بينما يختصر زمن الملقط الممدود
وهو بزيادة الضغط فى هذا الموضع (أى
بزيادة شدة النبر) يشعرا بموضع اللد
الأصل . وهذا ، حسب رأى هذا
الكتاب ، أساس الزحاف فى الشعر
العربى . وفى مثل هذا الموضع أمكن للشاعر
استبدال الممدود بمقصور ، ويعتد على
تقوية النبر ، وهذا نوع من التفتن فى الأداء
الموسيقى . واعتقد بأن مثل هذه الصورة
توضح لنا تطور الشعر العربى ، الذى كان
بالأصل لا يخل بالمد الغظي / الموسيقى ،
ووصله إلى درجة من التعقيد اللغى الذى
يسمح له الاستبدال السابق الذكر .

ونجد فى هذا المثال نقطة أخرى لا تقل
أهمية ، وهى ثبوت زمن المتصور من
الألفاظ بينما نلاحظ أن هناك ثلاثة أنواع من
أزمنة الممدودات .

وثبوت زمن المقصور يستحق ذكر الحادثة
التالية التى يوردها صاحب الأغلى . فبينما
كان محمد بن راشد اخفاق فى منزله إذ دخل
عليه اسحق الموصلى وجلس عنده ، ثم
طلب إليه أن يتطلى إلى إبراهيم بن

الرجز على أزمته . وبالرغم من تعلقي على ذلك في بحث سابق (حام ، ١٩٨٦ ، ص ٢٨٨ - ٢٩٠) ، إلا أن الفائدة لا تتم إلا بإعادة مناقشة هنا ، لأنها في صلب الموضوع الذي نطرقه . والقول فيما يلي لابن خرداذبه :

« وكان الحداة في الحرب قبل الغناء ، وقد كان مضرب بن خزار بن معد سقط عن يعمر في بعض أسفاره ، فاشكست يده ، فجعل يقول : (يا باده يا باده) ، وكان من أحسن الناس صوتا ، فاستوفست الأبل وطاب لها السير ، فاتخذته العرب حداة بربز الشعر ، وجعلوا كلامه أول الحداة ، فمن قول الحادى : (يا باده يا باده) ، يا باده ويا باده) (ابن سلمه ، ١٩٨٥ ، ص ٢٩ ، وابن خرداذبه ، ص ٤٠) . ويعلق غطاس ختبه على ذلك بما يلي :

« وهذا الاستهلال من متهوك الرجز ، ومنى استولى شطره ثلاثا ، فهو من الرجز التام ، وتقميله : (مستفعلن) ثلاث مرات في شطر البيت .

وتفصيل هذا المبدأ ، من متهوك الرجز ، في أيقاع الثقيل الأول ، على جنس من النغم محلود ، إنما يكون تقطيعه هكذا : (ابن خرداذبه ، ص ٤١)

يا باده يا
يا باده يا
يا باده و
يا باده

ومن غير المقول أن يكون مضرب بن خزار ، أو فلامه ، قد تغنى بهذا الضرب المعقد في تلك الحالة ، ومن غير المقول أن تكون العرب في الجاهلية قد خرجت عن التوافق بين الوزن الشعري والوزن الموسيقى إلى هذا الحد . فهو يقصر كل (يا) ، هذا الأخيرة في (يا باده) ، ويقصر كل (ها) ، بينما يمد (دال) يا باده ، وهذا (هاء) يده ، كما يضيف حرفا ليس له وجود أصلا في قول مضرب بن بزار (هامش ١٥) . ومن ههنا المثلثين ينبغي أن تكون قد وصلنا إلى النقطة بأن الضروب الموسيقية التي ظهرت بعد الإسلام لا تتوافق مع الوزن الشعري / الموسيقى القديم ، ويقترض أن يكون العرب في الجاهلية قد استخدموا وزنا آخر .

ولذلك فإن للحداة وزنا آخر ، ويمكننا استنباطه من أغاني البدو ومن الشعر نفسه . ولهجهين وزن يجتمع على اثني عشرة وحدة

زمنية لكل شطر كما هو ظاهر في الأمثلة الموسيقية ذات الأرقام (٤ - ٥ - ٦ - ٧) (هامش ٢٦) .

وبما يؤكد الفكرة السابقة قول الجاحظ التالي : « العرب تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة ، والعجم غطط الألفاظ فتقبض وتبسط حتى تدخل في وزن اللحن فتضع موزونا على غير موزون (ابن رشيق ، ج ٢ ، ص ٣١٤) . وهذا يدل دلالة واضحة على أن العرب وحتى عصر الجاحظ كانت ما تزال حرصية على تلحين الأشعار الموزونة على ضروب تناسيبها . ويتسق هذا الكلام مع مطلب اسحق الموصلي . بينما يخالف العجم هذا المبدأ ، فتمطط الألفاظ وتقبض وتبسط والجاحظ يقصد أنها تمط المقصور أو تقصر المملود من اللفظ حتى يتناسب مع الوزن الموسيقى ، وهذا ما رأيناه فعلا في تقطيع « يا باده ، ويا باده » . وفي القرن الحادى عشر الميلادى تصبغ طريقة العجم أساسية ومأخوذ بها في عالم

التلاحين ، وها هو القاراي يؤكد ذلك بقوله : « وقد يتفق أن تكون مقادير القول [الشعر] الموزون مساوية لأجزاء اللحن ومنطقية عليه ، وقد يتفق أن يختلف ، غير أنه ليس ينبغي أن يراعى في صناعة الألحان مطابقة أجزاء القول الموزون لأجزاء اللحن ، ولا مطابقة وزن القول لوزن اللحن ، بل إنما ينبغي أن ييسر القول بحسب أجزاء اللحن ولا يلتفت إلى وزن القول كيف كان ، ولا يبالى أن لا يتبين وزنه عندما توزع حروفه على نغم اللحن » (القاراي ، ص ١١٥٣) .

لم يقتصر هذا التعامل مع الشعر واللحن على الموسيقى العربية التقليدية فحسب ، بل تخطاها إلى الموسيقى والغناء الشعى أيضا . ولذلك وجب الحدود عند الاستشهاد بالغاىة الشعى ، مثلما تؤدى الأغاني إلى الانحراف عن الحقيقة والصواب ، بسبب التصغير في معرفة العصر التى تعود إليه نشأتها . ومن هذه الأغاني أورد ما يلي :

● القاهرة ● المجلد ٨٣ ● ٧٩ رمضان ١٤٠٨ هـ ● ١٥ مايو ١٩٨٨ م

٢ - وفي المدخل الموسيقي نوهنا لأهمية الغنائية والرؤى في الشكل البنائي للأغنية . ووضحنا بصورة موجزة أساليب الإيقاع الموسيقي ونمجيده للزمن والنبر ، وعرضنا للأوزان عرضاً سريعاً .

٣ - وفي مناقشة وزن اللفظ والشعر العربيين ، اعتبرنا المزجوجة (طويل - قصير) أساس المقاطع اللفظية الموسيقية . ومن تقطيع تعين ثريين وصلنا لتتابع أولية حول الامكانيات التي توفرها اللغة العربية للشعر ، ومن ذلك نسبة عدد المقصورات إلى الممدودات ، ونسب الثوابيت من كل منها . وأكدنا على أهمية الاعداد ، والتناظر ، والاشباع ، والالتزام في الشعر .

٤ - اعتماداً على حقيقة علاقة الشعر بالغناء في نشأته الأولى ، نستنتج أن الوزن الشعري كان متحداً مع الوزن الموسيقي . وفي العصر الاسلامي ، وحتى المجرمته ، وهي السرب الكم الزمعي وعيا ميقا ولكم لم يدركوا النبر . ومن الغناء . الشعبي المتوارث ، يمكن لنا أن نعرف أن النبر كانت تنكر اشعارها صابة ايها في قوالب لغتية بشكل يشبه أسلوب الزجال المعاصر . ثم تبينا ما للاداء الموسيقي من أثر على نشأة الزجال . ومن المتأثرات العربية نقفنا من أن العرب لم تمتد مد أوزان متأيرة لما عهدته في الجاهلية . ولم يقتصر دخولها في الموسيقى الفنية فحسب ، بل تحفظتها إلى الموسيقى الشعبية أيضاً .

في الفقرة الأخيرة من هذا البحث . تبينا ما للحن والشعر من دور في الشكل البنائي للأغنية . فوزن الشعر يقيّد الحن فلا يفتتته . كما يقيّد القالب اللحني الحن / الشاعر بارتجاله للشعر . ولجيش القوالب الشعبية إيقاع دوري ، وقد يكون مستمداً من الرقص أو من أصل تقليدي فني ، وفي مثل هذه الحالة يتبع الحن والشعر هذا الوزن بمدّه وبثيرة . أما الغناء البدوي فلا يتبع هذه الأصول عموماً . وللغنائية والرؤى علاقة قوية بالشكل البنائي للأغنية ، كما له دور في تكوين الغفلات الموسيقية ، ولابد من التنويه بأن أثر الشعر على الحن متبادلاً وعضوي طلقاً استمرت هذه العلاقة بالغناء ، ولكن عند إحصاء أي منها من الآخر تفقد الصلة ، ويتبع كل منها قواعده الخاصة (عاش ٣٠) ◆

الهوامش :

- ١ - معارضة العروض ، أي الاتيان بمثله ، كمبرازة القصائد .
- ٢ - الخليل بن أحد الفراهيدي (٧١٨ - ٧٩١) .
- ٣ - الأخفش مثلاً الذي أضاف الجهر السادس عشر (الحب ، للتناوب) .
- ٤ - يقول ابن رشي (العمدة ، ١٩٧٢ ، ج ١ ، ص ١٣٥) : « ثم ألف الناس بعده (أي الخليل) ، وأختلفوا على مقادير استيعاباتهم ، حتى وصل الأمر إلى أن نصر اسماعيل بن حماد الجوهري ، فين الأشباه وأوضحها إلى مختصر ملعب يذهب حلق أهل الوقت ، وأرباب الصناعة . فأول ما خالف فيه أن جعل الخليل الأجزاء التي يوزن بها الشعر ثمانية : منها اثنان خاسيان ، وهما فصولان ، فاعلن ، وستة سباعية ، وهي مفصولين ، وفواصلان ، وستفعلن ، وفغض وفغاضن ، وفغاضلن ، وفغولات ، فغض منها جزء مفصولات ، وأقام الدليل على أنه مقول من « متفعّل لن » مفروق الوند ، أي : مقدم النون على اللام ، لأنه زعم « أنه [أنه] لو كان جزءاً صحيحاً لتركب من ففرده بحركتي تركب من سائر الأجزاء » .
- ٥ - يفسّر كمال أبو ديب بين النبر الشعري ، والنبر اللغوي ، والنبر التصويري ، وأثر في هذا التفصيل .
- ٦ - يقول أبو ديب أن الخليل « وجد في القصيدة الواحدة أثماناً إيقاعية مختلفة » ، لكنه نسبها إلى صورة مثالية واحدة مطلقة (١٩٧٤ - ص ٤٥٠) .
- ٧ - يقول أحد مستجري : « وبين يديك الآن محاولات في وصف بحود الشعر في شكل أدلة رقمية » ، « ألا تعتمد موسيقى الشعر على انتظام حروف متحركة وحروف ساكنة في تنال معين ، ولابد وأن يرتبط بالتواليات الرياضية » .
- ٨ - يورد غيلارد إيد. أنشطر الحامسة : « إذا لقام بتصرى معشر غشّ » ، والشرطة حسب

الوزن الشعري ذات كلمات مصطنعة لها وزن خاص بحسب مفهوم غيلارد ، بحيث تأخذ نبرا مغايراً لنبر الكلمات الأصلية . وعليه فإنها تأخذ نبر التفعيلات السالفة : متفعّلن ، فعلن ، مستفعلن ، فيعلن ، ولذلك حسب وزن الكلمات المصطنعة التالية : اذ نلفا ، منبص ، وعسشرن ، غشّش . وهو هنا يفضل الكلمات حسب التفاعل التي وصف نشووها بما يل :

وسكوتهم (أي المروصيون) عن ذكر الإيقاع ولكنهم يعرفون أن للكلمة قياساً ، ووزناً ، لأن ولكنهم يعرفون أن للكلمة قياساً ، ووزناً ، لأن الشعر (علم الغافية) والموسيقا علمان متوازيان ومتقاربان ولأن إيقاع الكلمة بالنسبة لهم شيء لا يمكن اكتماله ، ولكنه جزء متين يمكن في الكلمة ولا يفصل عنها ، اكتمال ذلك بكتابة شكل الكلمة ، اعتقاداً منهم بأنهم أثبتوا بذلك إيقاعها (ص ١٠٣) . وهو لذلك يعتقد بعكس كمال أبو ديب بأن التفعيلات تحمل الوزن الحقيقي للشعر (أبو ديب ، ١٩٧٤ ، ص ٤٠١) . ومن المؤكد أن قابل تأثر بشكل ملحوظ بأراء غيلارد .

٩ - يقول غيلارد (ص ٨٩) : « إن الذي يميز النبر عن غيره يمكن في الكثافة (Ictus) في اللفظ وفي مدة الصوت المتناهي عن النبر . وهذا صحيح برأي هذا الكاتب أيضاً ، إلا أن النبر يأتي على المقطع القصير أحياناً كما سترى في هذا البحث

١٠ - يعتقد المعاش أن العرب الجاهليون استخدموا « وزن الألفاق » واستقروا من وزن الشعر ، وهو بذلك ينفي كون هذا الضرب (الوزن الموسيقي) حديث العهد . وهذا الاعتقاد بعيد عن الحقائق التاريخية ، ولكن طريقتي في تحليل أوزان الشعر موهت عليه الحقيقة .

١١ - أن لكلمة « إيقاع » في الموسيقى دلالة تختلف عنهم في الأدب ، وهي تقتصر على معالجة تقسيم للدة الزمنية والنبر . أما ارتفاع الطبقة واتخاذها ، والاعدادات ، والتعبير فتتبع لتناصر موسيقى أخرى مثل : النحن ، والطبقة ، والشكل البنائي .

١٢ - من هذه الرموز : البيضاء (P) وتساوي نصف زمن السوداء ، وذات السن (S) وتساوي نصف حصة زمنية ، وذات السنين (SS) وتساوي ربع وحده . ومن السكتات ما يساوي الوحدة الزمنية (3) . وإذا وضع كل بين أي من هذه الاشارات نقطة زاد زمنها بمقدار نصف زمنها الأصل .

١٣ - لعله يستحسن التنويه هنا ، بأن الشعر يأتي ضمن النظم من الكلام ، والنثر ضمن العشوائي من حيث الوزن . وهناك ثلاثة مقاييس بسيطة وهي (٢) ويحدد زمنين (وحدين) في كل خانة (حق) أو أماسيها ، ويكون النبر على بداية

الحانة . ومقياس (٤) ويحدد ثلاث وحدات في الحانة ، والنبر على البداية من كل خاتمة . ومقياس (٤) ويحدد أربعة أزمنة أو ما يسمونها في كل كل خاتمة ، والنبر القوي على البداية وصل ثالث وحدة يقع بر متوسط .

١٥ - لايجاد لقناريه ، هذا البحث من معلومات موسيقية ومعرفة بالنظريات الموسيقية البدائية على الأقل .

١٦ - يتكون الوزن المركب من مقياسين بسيطين أو أكثر .

١٧ - يشير الأصغفال إلى كل صوت بفسرية ، وأصبحه (ق) كذا تحدثت الأرومي عن إيقاعات عصره في كتاب الأدوار (١٩٨٠ ، ص ٩٥) .

١٨ - يقول أبو ديب (١٩٧٤ ، ص ٥٩) : « لأن التنافر واحد من أصعب أسس الفاعلية الفكرية العربية وأكثرها شيوعا » .

١٩ - تحدثت بله نوع من الشكل الثاني للأغاني الشعبية السورية ، إلا أن نتائج بحثها هنا على الغناء البدوي . وهي تقول (١٩٧٦ ، ص ١٢ - ١٣) : « فالوحدات الزمنية الأساسية التي ترد في الجزء الأول [من الأغنية] لا بد لها من أن تأتي في الجزء الثاني مما يشع في القصيدة تساويا موزونيا وأغنيا » .

٢٠ - لسوف أتطرق هذا الموضوع مستقبلا . أما عدم أشباع ياء « الفوايلة » بالرغم من وقوعها في موضع اللد ، فلأن مدحها يمكن في النص فقط ، أما في القراءة فغير ممكن لأن في ذلك تغير للمعنى ، والاختلاف في المعنى هنا ، يمكن في الفرق بين للسوف وبين الجمع « الفوايلات » .

٢١ - يشير الغارابي (١٩٦٧ ، ص ٩٨٦) إشارة حائرة للنبر .

٢٢ - انظر ص ٤ من هذا البحث .

٢٣ - لقد وضعت إشارة نبر إضافية (د) في (T A) وذلك لزيادة الضغط في مكان النبر مراعاة لطريقة الأداء للمشار إليها أهله .

٢٤ - انظر ص ٦ - ٧ من هذا البحث .

٢٥ - الحرف المضاف (الأور) ، وهي غير موجودة في رواية ابن سلمه ، ولا في بداية رواية ابن خرداذبه نفسه . وفي رواية ابن رشيق (١٩٧٢ ، ص ٣١٤) تأتي « وإياده وإياده » .

٢٦ - لسوف يجتصص استنباط الأوزان الشعرية/ الموسيقية بحثا قائما ببلده ، ولسوف أطرحه في المستقبل أن شاء الله .

٢٧ - يسمى ضرب الأغنية الأولى « المصمودي » ، وضرب الأغنية الثانية « السماعي » ، ولقد غيرت وحدته من الثمن إلى الربع . أما ضرب الأغنية الثالثة رقم (١١) « اللور والحلي » ، وهذا ما نعتقد بأنه أقرب إلى الصواب .

٢٨ - انظر الأمثلة الموسيقية رقم (١ - ٢ - ٣ - ٤ - ٥ - ٦ - ٧) .

٢٩ - تتكون هذه الجملة الموسيقية من جزئين متساويين ، وهي تشبه « البدوة » (Periode) لانتهاء الجزء الأول نهاية غزبية ، بينما ينتهي الجزء الثاني نهاية تامة على قرار المقام .

٣٠ - هناك نقاط ذات أهمية أشير إليها في هذا البحث ولم تستوف ومنها أوزان الشعر العربي التي سأفرد لها بحثا منفردا .

المراجع :

- ابن خرداذبه ، اللهور والملاهي ، (ملحق بكتاب الملاهي وأسمائها ، للمفضل بن سلمه ، (تحقيق : غطاس عبد الملك خشي) ، الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٨٥ .

- ابن سلكان وفيات الأعيان ، (تحقيق : إحسان عباس) ، بيروت ، دار صادر ، ١٩٦٩ .

- ابن رشيق ، العملة ، (تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد) ، بيروت ، دار الجليل ، ١٩٧٢ .

- ابن سلمه ، (المفضل) ، الملاهي وأسمائها ، (تحقيق : غطاس عبد الملك خشي) ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٥ .

- ابن عبد ربه ، المقدم الفريد ، بيروت ، دار الكتاب العربي ، ١٩٦٥ .

- ابن النديم ، الفهرست ، (تحقيق : رضا محمد طه ، طهوان ، ١٩٧١ .

- أبو ديب (كمال) ، في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٧٤ .

- أبو ديب (كمال) ، جفلية الخفا والتجسس ، بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٨٤ .

- أدب اليسوعي (الأب خليل) ، الإيقاع في الشعر العربي ، (مجلة للشروق ، الأعداد ٢٠ - ٢٢ - ٢٣) ، بيروت ، ١٩٠٠ .

- أعيد نشرها في مجلة فصول ، المجلد السادس ، العدد الثالث ، ١٩٨٦ .

- الأرومي (صفى الدين عبد المؤمن) ، كتاب الأدوار ، (تحقيق : هاشم الترجي) ، بغداد ، دار الرشيد ، ١٩٨٠ .

- الأصغفال (أبو الفرج) ، الأخوان ، بيروت ، دار الثقافة ، ١٩٨١ .

- أنيس (إبراهيم) ، موسيقى الشعر ، بيروت ، دار القلم ، ١٩٦٥ .

- بحري (سعيد) ، ملاحظات حول مسألة الكم والنبر ، (مجلة فصول ، مجلد ٦ ، عدد ١٩٨٦ .

- بله نور (تن) ، المبدأ الأساسي للقصيدة العربية في الشكل الموسيقي لأغسان شيه سورية ، دمشق ، وزارة الثقافة ، ١٩٧٦ .

- حماد (عبد الحميد) ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، الموسيقى الأردنية ، جامعة ويلز (أهر استويت) ، ١٩٨٢ . HAMAM . (Abdel - Hamid) Jardonian Music, Univ. Callegeaf Wales, Aberystwyth, 1982.

- حماد (عبد الحميد) ، « الموضوع من وجهة نظر موسيقية » ، مجلة المهدي ، عمان ، دار المهدي للنشر والتوزيع ، العدد ٤ / ٣ ، ١٩٨٤ .

- حماد (عبد الحميد) ، « ويل علوه » ، غناء الشيخ الشامي في العصر الأموي ، أبحاث في التراث الشعبي ، سلسلة كتاب التراث الشعبي رقم ٧ ، دار الشؤون الثقافية والعلمية ، بغداد ، ١٩٨٦ .

- ضيف (شوقي) ، الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، القاهرة ، دار المعارف ، (الطبعة العاشرة) ، ١٩٦٠ .

- عباد (شكرى) ، موسيقى الشعر العربي ، القاهرة ، دار المعرفة ، ١٩٧٨ .

- العياشي (محمد) ، نظرية إيقاع الشعر العربي ، تونس ، المطبعة المصرية ، ١٩٧٦ .

- غيارد (ستانيسلاص) ، نظرية وزن الشعر العربي الجديدة ، باريس ، Guyard (Stanislav, The orie, ١٨٧٧ Nouvelle de Metrique Arane, Paris, Imprimerie Nationale, 1877

- الغارابي ، كتاب الموسيقى الكبير ، (تحقيق : غطاس عبد الملك خشي) ، القاهرة ، ١٩٦٧ .

- غارنير (هنري جورج) ، تاريخ الموسيقى العربية ، ترجمة : حسين نصار ، القاهرة ، مكتبة مصر ، ١٩٥٦ .

- فايل (غوث هولد) ، « عروض » ، الموسوعة الإسلامية ، الطبعة الجديدة . Weil (Gotthold) "Arod" Encyclopedea of Islam .

- القادري الرفاعي (الشيخ أحمد بن عبد الرحمن) ، المبادئ التي في علم الموسيقى ، (تحقيق : الشيخ جلال الحنفي) ، بغداد ، ١٩٦٤ .

- القال (أبي علي) ، الأمالي ، دمشق ، دار الحكمة ، بلا تاريخ .

- الكاتب (محمد طارق) ، موازين الشعر الغري باستعمال الأرقام الثنائية : البصرة ، مطبعة مصلحة الزوار ، ١٩٧١ .

- الكندي ، « رسالة في أجزاء عجيبة في الموسيقى » ، (صورة عتيا في كتاب : تاريخ الموسيقى الشرقية ، تسليم الحلو ، بيروت ، دار مكتبة الحياة ، ١٩٧٥ .

- مستجير (أحمد) ، في بحور الشعر العربي ، القاهرة ، مكتبة غريب ، ١٩٨٠ .

- المسري ، رسالة الغفران ، (تحقيق : علي شلق) ، بيروت ، دار القلم ، ١٩٧٥ .

الأسطورة في رواية الشراعية

د. شاكر عبد الحميد



يقول كلود ليفي شترايس^(١) « إن كل أسطورة تتروى تاريخياً »^(٢) أما لو نست كاسيرر ، فيشير إلى أن « الأسطورة ليست مجرد قصة خرافية ، إن لها أساساً في الحقيقة ، فهي تشير إلى حقيقة معينة ، وإن كانت هذه الحقيقة ليست طبيعية ولا تاريخية ، إنها حقيقة طقوسية »^(٣) فالأسطورة ليست مرادفة للخيال أو الكذب أو الأوهام ، كما أنها ليست مقابلة للواقع ، فهي بالنسبة لمتلقيها واقع وحقيقة لا يتطرق إليها الشك ، وهي أيضاً اعتقاد جامعي تكونه تجربة الإنسان مع الطبيعة والكون^(٤) والأسطورة عمل رمزي خيالي إنساني ، فهي نتاج المخيلة الإنسانية ، تنبثق من موقف غندلتؤسس شيئاً ما ، ولذلك فإن السؤال الجدير بالطرح ليس التساؤل « أي حقيقة ؟ » بل « ما المقصود منها »^(٥) فالأسطورة بالمعنى المقصود هنا هي الشكل الرمزي الذي تعبر به الثقافة عما هو بالنسبة لما حقائق وجوديه كونية ، فجوهرها تلك « اللغة السرية » ، أي ذلك القصور الخاص للوجود^(٦) ، ويشير بعض الباحثين إلى أن الأسطورة هي التاريخ الذي لا نصلقه وأن التاريخ هو الأسطورة التي نصنعها^(٧)

ويخلط التاريخ والذاكرة الجمعية كثيراً في الفكر الأسطوري حيث يتداخل الزمان فيه ولا تطرح مشكلة صحة الأحداث وصحتها^(٧)، ويشير كاسيرر إلى أن الأسطورة والدين مجرد ظاهرتين قد ترتبطا على الحرف. على أن ما هو أكثر ضرورة في حياة الإنسان الدينية ليس حقيقة الحرف، ولكنه الصورة التي يتحول إليها الحرف، فالخوف غريزة بيولوجية، كلية لا يمكن قهرها أو قمعها كل القيم، ولكن للسطاق تغيير صورتها، والأسطورة مشبعة بأعنف الانفعالات والرؤى المزعجة، ولكن الإنسان يستطيع عن طريق الأسطورة أيضاً تعلم فن جديد هو فن التعبير. وهذا يعني اكتساب القدرة على تنظيم غرائزه البعيدة الغور وآماله وخوافه^(٨) فالأسطورة تتعلق بنمط المعتقدات الجماعية وطبيعتها وهي حقيقة طبقية تعبر عن تصور الإنسان للكون ولعلاقته بالطبيعة، ويبنى فهما، ومن ثم استخدامها لمعى الأسطورة على التمييز الذي تأخذ به العلوم الاجتماعية بين الأسطورة والأسطورة الخرافية، فالأسطورة تصف وقائع تاريخية منفردة أو غير صادية يعتقد بصحتها وجوازها وإن لم يتمكن من إثباتها تاريخياً، كما أنها تتميز بأقل قدر من الحوافر والمستحيلات^(٩) وبناء على هذا التمييز فأننا نعرف القصة الأسطورية هنا كما وسبق أن عرفناها في مقال سابق^(١٠) بأنها ذلك النسق الرمزي الفني الذي يتعامل مع وقائع تبدو غريبة وغير منطقية للوهلة الأولى لكنها غير مستبعدة تاريخياً أو واقفياً، أنها تبدأ بتحليل العالم وتفكيكه لكنها تنتهي بتركيبه وتكثيفه في مجموعة من التصورات الدالة، ولا بد أن

تتضمن هذه القصة على العديد من الرموز والدلالات وتعتمد أحداثها على القيام بالطقوس وممارسة الشعائر، وترتكز على القيم والاتجاهات والمعتقدات الجماعية، كما يجتجها الشعور بوحدة الوجود ومن ثم تقوم علاقات حميمة بين كل الكائنات ومفردات الطبيعة التي يضمنها العمل الفني، ويتم ذلك من خلال الرؤية الشاملة والخيال الطليق الذي يغدق إلى أعماق الواقع ويكشف القوانين الأنسية (الخيالية) والمستقبلية (القادمة) للتحكمة فيه والحركة له، في مثل هذا النسق من الأعمال الفنية يتراجع دور الفكر لدى الشخصيات وتبوء الغريزة مكانته ويصير ما هو غريزي وفطري ويدائي مستجيباً وباحاً ومطلوباً، وتكثر الخرافات والأوهام والمعتقدات الملامية، ويخرج المخزون الشعبي الجماعي للتوارث الكامن من بوتقة العمل الجمعي ليلقى بحممه في أتون حياة الناس وواقعهم.

والآن علينا أن نبدأ في البحث عن مدى انطباق هذا التصور أو عدم انطباقه على رواية الكاتب «إبراهيم عبد المجيد» الجديدة والمسافات».

● بعض الملامح الأسطورية

في رواية المسافات ●

١ - **الطوقسية** : من العناصر الهامة في الأسطورة : الطوقس، وهي تشتمل على قسمين أساسيين :-

١ - الجزء الذي يؤدي أو يتم القيام به وقد عبر عنه «إبراهيم عبد المجيد» غالباً - من

خلال استخدامه لضمير الغائب والوصف الدقيق للحركات والأشارات والأفعال التي تتم في إطار الحدث.

٢ - الجزء الذي يحكي أو يسل وقد تم توصيله من خلال أسلوب المتكلم في أحيان كثيرة ومن خلال الحوار والسرد وضمير الغائب في أحيان أخرى.

إن الطوقس في الحق - كما يقول أرنست كاسيرر - من المظاهر الحركية للحياة النفسية وما تكشف عنه هو بعض ميول وحاجات ورغبات لا مجرد متمشلات وأفكار، وترجم هذه الميول إلى حركات للحركات الإيقاعية الرقورية ونظم الطوقس أو السورات الشهادية العنيفة، وتمثل الأسطورة العنصر المحمى في الحياة الدينية البدائية، كما تمثل الطوقس العنصر الدرامي منها، وعليها أن تبدأ بالطقوس إذا أردنا فهم الأساطير^(١١) - فالطوقسية هي الشكل المثقن للتدريب والأفعال التي ترضها السلطة والتي تتكرر آلياً دون ذكاء وتجري مجرى الشعائر الطوقسية^(١٢) -

رواية «نواجيه بأشكال عديدة من الطوقسية، سواء كانت طوقسية ظاهرة في شكل حركات وأفعال خارجية يقوم بها الناس أو كانت طوقسية مضمرة أو ضمنية في أشكال أفكار وسواسية مستحونة ومسيطرة على مشاعر الناس وعقولهم ومعل هيئة ودوائر طوقسية مغلقة لا يملكون لها حلاً ولا يستطيعون منها فكاً كما، فمن المظاهر الطوقسية الحركية الخارجية نجد عمليات الرقص الاحتفالية التي قامت بها «سعاد» في بداية الرواية ومعها ليل ومعها سقان هذه البلدة الصغيرة التي تدور فيها الرواية حينها ظنوا أن القطار الغائب قد يعود غداً، والكاتب يصف الاحتفال في شكل تلقائي شامل وكأنه يعتد ليشمل الكون كله بكائناته ومفرداته وزغرذت سعاد. اهتزت نبات الحلفاء. صدى كروان غريب مبيك. طارت أسراب الغر من مكانها. تقافزت الأسماك فوق الماء. حلفت طيور النورس لمئات الفضاء وبدت كما لو كانت تسرع لتحلق بالكروان في الفضاء السحيق، تقاطرت النسائم. برزت السدوف. السطبول. الأكف. الأصوات.

الضحكات. تمت الحلقة التي تم تصب منذ علم - والجملعة الأخيرة تشير إلى أن هذا الاحتفال كان «عادة» تتم ربما بشكل يومي في البلدة كلما جاء القطار، فالطوقسية دائماً -

مجلة القاهرة
المجلة الثقافية الأولى
أعدادها دائماً متميزة
أفكار. فن
تصدر منتصف كل شهر

احتفالية ومرتبطة بالإيقاع وحركات الرقص وأصوات الغناء والموسيقى ، لكننا نلاحظ في هذه الرواية أن غياب هذا الطقس يصحبه أو يعقبه طقس مضاد ، فاختفاء الطقس الإيقاعي المنفصلة التي كانت تصاحب مجيء القطار أعقبت طقوس أخرى هي طقوس الكتابة والصمت والانتظار التي بدت في كل حركة وكل كلمة وكل خلجة وكل خاطرة مرت في ذهن أي إنسان من سكان البلدة أو بدرت منه ، ونحن نتقدم أن مفهوم الطقس والطقس المضاد يمكن أن يكون أحد المفاتيح المهمة لفهم رواية متميزة « كلسانت » ، فبعد المراقبة على الصلاة لدى أعداد كبيرة من سكان البلدة مجيء الطقس المضاد وهو الامتناع عن الصلاة بل والامتناع عن الأذان لدى الشيخ سمعد ، وبعد السرقص مجيء الصمت ، وبعد الاهتمام بعمليات « الحيز » أو أعداد الحيز وما يصاحبها من طقوس جمعة مجيء الجوع كاسراً قاتلاً ممتناً ونجد سعاد وليل في نهاية الرواية تبحثان عن قطعة خبز عفة تسدان بها رمقها .

إن النفسية والطقسية المضادة واضحة في هذه السرواية في أغلب سلوكيات الشخصيات إن لم يكن كلها ، أمّا واضحة في السلوك البدني ، والسلوك الجنسي ، والسلوك الاجتماعي والسلوك اليومي الخيال المتعلق بالسي وراه الزرق وكسب القليل الذي يسد الرق فبعد ذلك مثلاً عندما يسير فوق القصبان يومياً منذ مشرق الشمس حتى مغيبها شاعراً باضطهادها وتعقّبها لخطواته وملاحظتها له بالأذى فانه يكون أسير الطقس اليومي والحركات الروتينية التي يقوم بها كل يوم ، لذلك فهو يحاول يمد ذلك أن يكسر هذا الطقس من خلال هروبه الغريب حينما قرر أن يذهب إلى الشمس ويسأله عن سر اضطهادها له ، اننا نلاحظ في أحيان كثيرة أن شخصيات الرواية تحاول كسر الطقس بطقس مضاد أشد وطأة وإيلاماً وربما كان هذا أمراً عاملاً لدى شخصيات الرواية كلها فيها قصة مضادة شخصية « ع » التي تمثل الحلم والتي ستقف عندها وقفة مستقلة فيما بعد ، فحامد وجابر مثلاً يحاولان كسر الفقر والعوز والحرمان والانتهاك المتمثل في كل لحظة من لحظات حياتهما وخاصة في عملية دفعهما اليومي للحرمة التي تحملها فوق القصبان ، انهما يحاولان الهروب من ذلك سعيًا وراء أحلام الثروة والامتلاك فيعانان في يد مهرب

مغامر وفيلسوف شاذ وأمرأة عجوز منهكة يسومونها سوء العذاب ثم يُقتلان في النهاية بعد رحلة مريّة مؤلة أكلا فيها لحم الدليل أو الرشد الذي كان يتدعّهما في الصحراء . ونفس النمط الخاص بالانتقال من الطقس والسطوت في طقس آخر أشدّ وطأة نجده مع « زينب » و« سميرة » عندما تملآن من الانتظار فتقعان في وحدة الانحراف والذنب في المدينة .

إن الطقوس عند البدائيين تطهيرية وخلاقة - كما يقول « ستانلي رابنولد » ، تطهيرية لأنها تخمد كمناسبات للتصريح الصريح ولو ضمن القوالب الثقافية القائمة ، عن الشاعرة المهمة تجاه التراث البدني والسلطة القائمة ، والطبيعة الحيوانية والإنسانية وتجاه الطبيعة ككل ، وهذه الطقوس خلاقة أيضاً يكشفها المؤثر عن الرموز ويخلقها للأدوار الجليدية للأفراد ، ويسابقتها عن الممان وتجديدها لحربة الجماعة ، والطقوس البدائية علاقة لها بتقليل من القلق الناشئ من العديد من المواقف الوجودية وتستعملها ثقافات للبلاد والموت والبلوغ والزواج والطلاق والمرض أو بشكل عام اتخاذ أدوار جديدة أو تحصيل مشروعات جديدة أو الدخول في حالات ميكولوجية جديدة تستدعيها الحياة وتجدها المجتمع ، كل هذه الأمور تكون مناسبات للدراما الشعرية ومن الطبيعي أن تتباين البنية الشعرية الشكلية من ثقافة إلى ثقافة لكن الوظائف تشابه وأنا أرى - الكلام على لسان ستانلي رابنولد - مثل هذه الطقوس « تمهيدية » بالدرجة الأولى على عكس السلوك « القسي » الملازم الإجباري الذي تصادفه على شكل ظواهر عصبية بين الأفراد المتنبئين^(١٢) . هل كانت الطقوس لدى شخصيات المسافات علاقة تطهيرية تمهيدية أم عصبية مرضية ؟ ، قد تكون الأجوبة السهلة هي أن هذه الطقوس كانت قبل مغيب القطار علاقة تطهيرية تمهيدية ثم أصبحت بعد مغيبها عصبية مرضية ، لكنني أعتقد أن مثل هذه الأجوبة قد لا يكون كافية ، فهل مجرد مجيء قطار يحمل نفايات المعادن يجعل طقوس الناس تطهيرية خلاقة ثم مغيب هذا القطار الرمز يجعل طقوسهم عصبية مرضية ؟ أن الانتقال من التمهيرية الخلاقة إلى العصبية المدمرة غالباً ما يكون صديقاً هائلاً^(١٣) . وأعتقد أن الأكثر أهمية من نمط الطقس وطبيعته هي الطريقة التي يتم بها كسر الطقس والمخروج منه ، هل يتم

كسر الطقس وتجاوزه ثم الانطلاق بحرية وحرية وإرادة في العالم أم أن كسر الطقس يتم من أجل الوقوع في براثن طقس أشدّ سوءاً ؟ وهذا ما حدث في الرواية ، وقد كان إبراهيم عبد المجيد من الذكاء ومن الوعي بحيث لم يسقط في التناقل الدعائي والأمل الطواري وقدم لنا رؤيته للطقس والطقس المضاد بطريقة موضوعية رمزية في نفس الوقت ، رؤية تخرج بين الحيات والواقع ، لكنها على وحي شديد بكل التغيرات والقوى المهمة والمسيطر والتحكم والمثله للسلطة فيه ومن خلال منظور تاريخي اجتماعي نفس في شامل ويتضح الزمان الطقس ككل في الرواية حين يشير الكاتب إلى أن معظم الأحداث السية والكوارث قد حدثت في يوم الجمعة وهو اليوم الذي يعتقد معظم الناس أن به « ساعة نوح » يتوقعون فيها كل الشرور .

٢ - الفرقة الاحيائية

يقول مالفونوفسكي « انني أعتقد أن كل الظواهر التي تصف بوجه عام بكلمات مثل (الاحيائية) ، (عبادة الاسلاف) و (الاعتقاد في الأرواح والاشباح) قد نبتت من نظرة الإنسان إلى الموت ، فالموت حقيقة ستحير فهم الإنسان إلى الأبد ، وتقلق مضجعه . وهنا يعتقد الذين يؤكّد الحياة بعد الموت وخالود الروح وامكان الاتصال بين الحي والميت . هذا الكشف يضيئ معنى للحياة وعلى التناقض والصراعات المتصلة بينه الإنسان هابراً على الأرض^(١٤) .

والرواية « المسافات » من الروايات المتميزة التي تعاملت مع فكرة « القبرين » التي تعاملت معها رواية أخرى لسياسيان فياض ولكن بشكل مختلف ، فسياسيان سمعد في « المسافات » يتحدث عن الشيخ وامكانية حكمه فيهم بل وتزويجهم بإرادته للشيخ أو لأطفالهم من الجن ، وحادثة قتله المفاجئة ترتبط في أذهان الناس باتصاله بالجن ، وإقامة علاقة معهم فكرة سائدة لدى العديد من شخصيات الرواية مثل سعاد ، زيدان وتناظر المحطة وغيرهم ، وحينما يموت الشيخ سمعد مقنولاً ، ذلك الذي « كاد يجلّهم عن المسكة الذهبية . التي رقصت وأيام تتحدث إليه . كيف أسرته إلى أن أوهى تنمودة عافية . ان الطير سيترشش - الوحوش مستعفن . القصبان سوف تتلوى صارخة في الفضاء . سيرون قطارات جديدة لا تسير على

الأرض ، يركبها بشر حر الوجوه . عسكر يطير الشر من عيونهم كبيرهم سيطي . وأن الله يصرف عنهم إلى حين . وقصص السمكة الذهبية وهي تقول ذلك ثم قالت إن النجاة صيفة فقها ودمعت دعة كبيرة بلورية كأنها السرجي طفت على وجهه البحيرة .

حينما يموت الشيخ مسعود بعد أن حكي لزيدان عن سره فإن زيدان - هذا الذي كان منكسراً متخذاً عطفاً بعد معرفته لخيانة زوجته له ثم رحلها بين قصة السمكة الذهبية التي تنحرج من البحيرة وتكلم وتصيح صراخاته وتصرفاته مرتبطة في أذهان وتصورات سكان البلدة الصغيرة بعلاقته بالجن ، والشئ اللات للنظر هنا والذي يدل على معرفة الكاتب بالنسرة الاحيائية وعلاقته بفكرة الموت رغم ارتباطها الظاهري بفكرة الحياة إن هذه الأحداث الغريبة عن علفات البشر بالجن في الرواية مرتبطة إلى حد كبير بالموت الكبير الذي يحدث للناس والأشياء والرموز ، إن الموت المادي والمعنوي جاثم على جو الرواية ، فالأطفال في بداية الرواية ينسحبون ، يكفون عن ألعابهم ، لم يتعودوا أن يروا شيئاً بالليل غير مقرون بضوء القمر . لكن الصيف المنصرم لم يلعب فيه الأطفال ألعابهم لم يصطادوا القنأضد بالقصبان ، ولا سلك البحيرة الجفيل ، لم يبلغ فيه صبي ، لم يعثر على وسادة أيرتج سريره ، لم ترقص جنات البحر لأحد ، ولم يأت عصافير الغرب أو تنصب فخاخ .

ويشمل الموت أيضاً في مقتل الشيخ مسعود ومقتل فريد واختفاء مرسى ثم اختفاء سميرة وزينب ورحيل جابر وحامد ثم قتلها ورحيل مفتش المحلة وأسرته ، ورحيل نمرة زينة زيدان وأولادها وغير ذلك من مظاهر الرحيل الذي هو في حد ذاته دلالة للغياب ثم الموت ، نادياً كان أم معنوياً ، فجذلية الغياب والحضور هامة مثل جذلية الموت والحياة في رواية « المسافات » وغالباً ما يعقب الغياب حضور أسوأ منه كما في حالة رحيل أهل البلدة ويحيى الغراب حر الوجوه لكن يقيموا مشروعاتهم الاستغلاية فيها ، وكذلك غالباً ما يعقب الموت حياة أسوأ من الحياة السابقة عليه إلا في حالة واحدة وهي حالة « حل » وقد تم ذلك بطريقة رمزية سنوضحها فيما بعد - أن الموت كامن ظاهر جاثم مهمهم في الرواية « بلد » من الماضي القديم أو القريب وتخلل مراحل تاريخية حساسة في تاريخ الوطن

والعالم ، خلال مد خطوط السكك الحديدية وخلال الحرين (العالمية الأولى والثانية) ثم ما أعقب ذلك من حروب وقد كانت جثث الموتى من الرجال الذين يموتون خلال العمل في مد خطوط السكك الحديدية تلقى في البحيرة وقد لاحظ ناظر المحطة الأول « أن بعض من كان يدفع العربات يعود محمولا عليها بعد أيام جثة جامدة ، يلقي به رجلان آخران إلى البحيرة » وقد كان يدرك أن « من لم يفرز بالالقاص في البحيرة ، طوته رسال الصحراء التي تطوى كل شيء . وذلك كان السبب في أن ناظر المحطة الأول قال لآبته - والد ناظر المحطة الحالي - أنه لا يجب أن يعيش حتى يرى اليوم الذي تضج فيه البحيرة بأرواح القتل . لأنه في هذا اليوم لن ترحم الدنيا أحداً » .

وهكذا فقد كانت التصورات عن البشر الذين يموتون ويلقون في البحيرة تقوم وراهاها فكرة أحيائية عارمة شاعت في البلدة بإمكانية عودة هؤلاء الموتى في شكل جنات ذهبية تكلم البشر وتقيم علاقات معهم ، وقد كانت سعاد متعقد خلال حياة زوجها وبعد موته أنها تقيم طقوس العشق مع كائنات غريبة غير منظورة لغيرها لكنها محسوسة فعالة بالنسبة لها وتراكمت الحكايات التي نسجها خيال الخوف حول « زيدان » الذي صار كائناً غريباً في تكوينه الجسدي وسلوكه اليومي في تصوراتهم ، صار غيباً ومثيراً للفضول يتوحد منه الناس أخيراً ويتحاشونه اعتقاداً منهم باتصاله بالعالم الآخر ، عالم الأرواح والأشباح والجنات .

قلنا أن جذلية الموت/الحياة هامة لفهم هذا العمل ، ولفهم تصورات الشخصيات وسلوكياتها فيه ، فالموت تعقبه أحياء ، والحياة يعقبها الموت ، وهناك تفاعل واضح بين العالين من خلال نمط التصورات والمعتقدات الجماعية التي يعتنقها الناس عن علاقة ملين العالين .

وقد تحدثنا فيما مضى عن الموت أما فيما يتعلق بالجانب الآخر من النزعة الاحيائية والسائلة في العمل والحياة فالحياة فنحن نجد مظاهرها سائلة في اعتناق الشخصيات لفكرة الحلول والتناسخ وامكانية الاستمرار بعد الموت كما تمثلها فكرة الطيف أو القرنين والذي كان هربوت سينسر يقول بشأنه :

إن الاعتقاد فيها يسمى بالطيف أو القرنين أو الظل أو اللذات الثانية حينما يعتقد المرء من نفسه شيئاً أو قريناً كالطيف بداخله هو ما

تنج عنه الاعتقاد في الأطياف والأشباح وحياة الجماد والمخلوقات الخرافية بعد ذلك^(١) ، وهذا يوضح لنا أن الداخل (الأفكار والتصورات) يتماثل ويتوضع في الخارج ليصبح حقيقة مستقلة مؤثرة خاصة في تصرفات الأحياء والاحيائيات والقلق الشديد للدمر وربما كان هذا بعض ما تقصده الرواية فنحن نخرج ما في داخلنا ونفقه سيطرتنا عليه فيفسح هو مسطراً علينا متحكماً فيها عما يجعل عملية الفزو والاجتياح لنا سهلة بعد ذلك ، فنحن نتحمل مسؤولية كبيرة فيما يحدث وما قد يحدث لنا لأننا فقدنا في البداية السيطرة على ذواتنا والقيتنا بها في غياهب المجهول الغسائب . من العناصر الأخرى التي يستخلصها إبراهيم عبد المجيد ، للتعبير عن جانب الحياة من الاحيائية فكرة التناسخ أو الحلول للأشخاص الذين يرحلون نبيهم من يشبههم تماماً حتى في التفاصيل الصغيرة ، فبعد موت الشيخ مسعود ينجى من يشبهه تماماً في المظهر وفي الحياة ، كبير السن متزوج من فتاة صغيرة بسنوات كثيرة ، ويضيء مفتش يشبه المفتش السابق وله ابن في الجامعة يشبه فريد الذي قتل وبعد رحيل زينب وأم جابر ومعها الأطفال ينجى من يشبههم أيضاً وكذلك حامد وجابر وكان الكاتب يقول لنا أن الدورة مستمرة والغياب ليس معناه انتهاء الشئ بل اتصاله وحضوره مرة أخرى ولو اختلقت تفاصيل صغيرة وأن هذا الذي يحدث يحتاج معالجة أخرى غير أن ندع الأمور تجري من سرى إلى أسوأ ، ولعلنا نتذكر ونحن في هذا السياق اعتراض أرنست فيشر في كتابة ضرورة الفن على الأسطورة باعتبارها تبيث الأوضاع القائمة وتؤكد الدورة الأبدية الخالدة للأمور دون جديد^(٢) ونحن نتعقد أن دور الفن يختلف عن ذلك وأن عملية التنبيه المستمرة وابقاظ الوعي من خلال أعمال فنية جيدة « كالسافات » يمكن أن يعكس هذه الدورة ويجعلنا نتحرك بحرية بعيداً عنها .

من المظاهر الأخرى على النزعة الاحيائية السائدة في العمل هذا الحشد الهائل في الرواية لكائنات الكون الأخرى التي تتفاعل مع الانسان وتنتج معه ، فهناك البشر وعلاقتهم بالكائنات الغريبة كالجنيات والشياطين وغيرها ، ثم هناك العلاقة الجمعية بين البشر والطيور والحيوانات الأخرى ، وفي الرواية تلعب القنأضد والخنفايش والقطط والكلاب والتمساحين

والضباب والعصافير والأسماك والنورس والكروان والمهدد والنسر وطيور الغريبات والحلفاء وغير ذلك من المردمات الطبيعية الحيوانية والنباتية أدواراً متميزة . كذلك تلمع العناصر الأربعة الخالدة في الأساطير القديمة وفي الميثولوجيا الأفريقية والفلسفة اليونانية دورها الكبير في الرواية فالنار موجودة مثله في الشمس التي تظارد عبد الله وتضطهده ومثله أيضاً في « الفوايريك » أو تلك المدفأة البدائية القادرة على ابتعاث الحياة ورعل أحداث الموت أيضاً ، ومثله كذلك في كرات الذهب التي تطفئ على الناس من الحار ومن خلال توافدهم ومن صحت لا يدرون ، والماء مثله البحيرة التي يلقى فيها بجثث المرن والتي تخرج منها الأشباح ، والثراب مثله الصحراء المسبحة الشاسعة التي إليها يذهب الناس وفيها يموتون ومثله أيضاً الأرض التي ينسا عليها الناس ثم يرحلون ويموتون ، أما الهواء فموجود أيضاً ولكن بصورة خفية ضمنية فهو هواء كثيف تقيل تحدر قاتل يغلث جواً

كابوسياً . ويظل للنار والماء دورهما المميز الكبير ، النار قادرة على الأحراق وأحداث الموت وقادرة على الأثام وأحداث الحياة والماء قادر على أحداث الحياة لكنه في الرواية راكد قوت لم يستملك . في الرواية تقوم الشمس بالمجوم الحاد الشرس المتواصل على عبد الله لكنها تغيب . وتختفي لفترات بعد ذلك ، ولعلنا نذكر هنا تلك المدرسة السماة بالمدرسة الشمسية الطبيعية في تفسير الأساطير وقد كانت (عند بلقش مثلاً) تؤمن بأن جميع الأساطير قد انبثقت من الصراع المثالي الذي قام بين النور والظلام ، بين الشمس وأعدائها الطليعين^(١٧) .

هل يمكن أن نعد هذا الموضوع وهذا الانصاع هذه المسيرة وهذا الاستسلام الذي كان « عبد الله » يسير من خلاله ويقوم بعمله متلفعاً به في طقس خضوع تام وعجزته الشمس أمراً غير مقبول وغير معقول ومن ثم وأصبلت اضطهادها له حتى يفيق ويلهب إليها ، حيث النور والأشعاع والمعرفة وحيث حاول « بروميثيوس » قديماً أن يسرق القيس ويعطي شعلة المعرفة للبشر ؟ ربما كان هذا أحد التفسيرات التي نقلتها في إطار العمل وزينا كانت هناك تفسيرات أخرى تحتاج لنظرها .

إن الاتصال المباشر بالطبيعة وبالوظائف الفسيولوجية يؤدي إلى تعميق الحس بالواقع

حتى قد يبدو « متوهجاً » وتلقى عند هذه النقطة تجربة البدائي بتجربة المتصوف ، لأن التصوف ليس أكثر من الواقع وقد أدرك في عفوان ذاتية^(١٨) . لقد حاول عبد الله أن يذهب إلى الشمس ويسألها ، يصل إليها ويتصل بها ويتوحد معها ، قد يموت ويمتزج ويفنى ، وقد يعود مرة أخرى مسلحاً بالوعي ونور المعرفة وشعلة بروميثيوس التي لا تنطفئ .

إن الطقسية والزعة الاحيائية والشعور بوحدة الوجود وسيادة المعتقدات الجماعية والنبيه والعقل الجمعي الغريزي الذي تخرج مكوناته كالحمم لتفرق حياة الناس في أثون الغيبوية والانفصال والرحيل والموت والشعور باللاجدي ، كلها خصائص متوفرة بطريقة أو بأخرى في رواية « المسافات » وهذا ما يجعلنا نصفها بأنها رواية أسطورة متميزة دون تردد أو مبالغة خاصة أن ذلك كله يتم في إطار أقرب إلى الحلم وأوثق علاقة بالخيال .

● الرموز والأحلام ●

رواية « المسافات » حمل في رمزي وأهم الرموز الموجودة في الرواية هو رمز القطار فغير هذه البلدة القابعة في هامش الحضارة تجيء قطارات وقطرس قطارات ، والقطارات انتظار وصول ، القطارات ظهور واختفاء ، حركة وسكون ، موت وميلاد . وغير المسافات يتغير الزمان ويتبدل المكان وتحول طليان البشر وصفات الأشياء ، نحن نواجه في الرواية بقطار ينتظره الناس ، هذا القطار الذي يخافون منه ويخشونه فقد جاء ، وبين القطارين مسافات من الهم والهموس والمسلماني والجنون والأحلام ، اننا نواجه في هذه الرواية بالقطار/الحلم ، والقطار/الكابوس /القطار/الأمم/والقطار/الكابة القطار الغريب ومن دأباً والقطار الحميم الذي ينتظره الناس غاب ولم يعد يفي . . . لكن هل كان هذا القطار الذي ينتظره ويعلمون به ويقرصون لمحبه قطارا عظيماً خالداً يفي به بالخبر العميم وإنهاء الوفر ؟ لا اعتقد . . . لقد كان كما سماه إبراهيم عبد المجيد « قطار الكنسة » أو قطار ياتي بغنايت للمدان لكي يحصل عليها السكان ويبيعونها لتاجر الدمايات « الرويانيكا » ، أي قطار هذا ؟ وأي أحلام تتعلق به ؟ إن تمليد الكاتب لهذا القطار الغائب بأنه « قطار كنسة » أو بقايا هو دليل واضح على تواضع مستوى

الحلم الذي غرق فيه معظم سكان البلدة ولو لم يتم وصف هذا القطار وتحديده بتلك الصفة ترك هذا لنا مجالاً للتفكير والتجريد والانطلاق في عوالم الرموز الجاسحة ، لكن هذا التحديد جعلنا نتحدد ببعض ملامح الأحلام التي تحولت في تلك البلدة ، أن هذه الأحلام إما أن تكون متفرقة ومتضخمة كما في حالة هؤلاء الذين يتحدون في إمكانية الاتصال بالجانس وتحقيق بعض مآربهم من خلالها كما في حالة الشيخ مسعود وسعاد وزيدان وغيرهم ، أو أن تكون من قبيل الأحلام البسيطة المتواضعة كحلم أغلب سكان البلدة إن لم يكن كلهم يرجع القطار وبين هذه النوبة من الأحلام المبالغ فيها والمتواضعة يبرز نوع آخر من الحلم الشامخ الإيماني البناء ويمثل في شخصية « علي » وسلوبياته وأفكاره .

ونحن نلاحظ أن النمط سواء كان متفرقاً أو متواضعاً غالباً ما يفي . بعد حدوث حالة من الانكسار والانهيار في الواقع الخارجي أو الداخلي ، فيزدان يحاول إقامة علاقة مع السمكة الذهبية وسع عالم الجان بعد موت الشيخ مسعود وبعد خيانة زوجته القلقة له ، والشيخ مسعود كهمل طاعن في السن يستعين بالجان على ممارسة الفعل الجنسي مع زوجته الصغيرة سعاد ، إنها محاولة لاستباص قوة خفية ، قوة على مستوى التصور تفقدوها على مستوى الواقع والإحساس ، انها محاولة للحلم بالقوة من خلال الغيب الغائب لأن الواقع بالفعل يبعث له الضعف والانهيار ، ومن ثم قد يسلم المرء نفسه للغيبيات أو لأعاده ، اننا نواجه في الرواية بواقع شرس حد من مستويات من الحلم المتواضع تشترك فيها أغلب شخصيات الرواية ثم مستويات من الحلم المتطرف المبالغ فيه تشترك فيها شخصيات كثيرة في الرواية ، ثم أخيراً مستويات من الحلم الشامخ تشترك فيها شخصيات قليلة في الرواية خاصة « علي » وإلى حد ما ، سعاد ويلي . إن سعاد هي في رأي رمز الوطن ، جذوة العشق التي لا تمجد كما يصنفها المؤلف وهي بعيدة الشال وتمثل حلماً لكل شبان البلدة لكنها لا تحلم إلا أسلاماً متفرقة فهي تعلم بالجانس وتحلم بعلي الصغير الذي يصغرها كثيراً في السن ، تعلم بأنه القادر على تحقيق ما لم يحققه أحد قبله ، إن سعاد هي رمز الوطن وعلى « حلم الوطن ويلي استمرار لرمز الوطن ونظير المحطة ذاكرة الوطن والقطار

رمز لحركة الوطن التي ربما كانت متواضعة وربما كانت عشوائية ، لكنها حركة على أية حال ، وحق هذه الحركة صمت ليحصل عليها الموت والسكون والغرباء الغزاة « حر الجوه » ، إن انكسار سعاد يظهر بعد موت الزوج بل وقبل موته أيضا وانكسار زيدان يظهر بعد خيانة زوجته وانكسار زينب بعد غياب زوجها وانكسار سميرة بعد غياب حبيبها ، وليل بعد مقتل حبيبها لكنه يكون انكسارا مؤقتا فلما نطق ، وعبد الله شعر بالانكسار والاعتراب الكامل نتيجة شعوره باضطهاد الشمس وقسوة الحياة عليه وعدم تمكنه وزوجته من انتجاب ذكر وأم جابر بعد غياب ابنها وهكذا ، وعلم عبد الله بانيته سميرة التي هربت ويتفاهلها في شكل جنه رائحة الجمال تسترأى له في غسواته ورووحاته ، وتستسلم أم جابر للحن وحلم الانتظار ولكن غياب البصر الذي يصيبه يصاحبه حضور البصيرة والقدرة على الكشف ورؤية البعيد ومعرفته بما يذكرنا بشخصية العراف « تيريزياس » في الميثولوجيا الاغريقية الذي كان أعمى ويصير للمجهول أيضا « وعندما شعرت بتحضر أذنيها الدائم ، وبأنها غد يدبها إلى الامام حين تسمع صوتا ، عرفت أنها مقبلة على العمى ، قالت ومنى كانت رؤيتها بأنها تحتاج إلى عيني مبهرتين » وه صارت بالفعل تعرف الشيء قبل حدوثه . وفي حالات كثيرة في الرواية يكون الغياب المادي لاحدى الشخصيات الوثيقة الصلة بالشخصية التي تحلم : الأب والابنة مثلاً كما في حالة عبد الله ، الزوج والزوجة مثلاً كما في حالة زينب ، وسعاد ، الأم وابنها كما في حالة أم جابر مثلاً ، الحبيب والحبيبة كما في حالة ليلي وفريد أو سميرة وعرفة مثلاً ، لا يكون غياباً مطلقاً بل يصاحبه وجود متعين ليس فقط على مستوى الخيال والتصور بل

على مستوى الحس والادراك البصري والسمعي أيضا ، فالأب يرى ابنته التي غابت والزوجة ترى زوجها والأم ترى ابنها وهكذا . ومن كل ما سبق نستطيع أن نكرر مرة أخرى أن الحلم في الرواية غالبا ما يبدأ بعد حدوث الانكسار ، أنه غالبا ما يكون حلم يقظة يحاول تحقيق رغبة قتل الكائن في الواقع في تحقيقها وقد يكون هذا الحلم متواضعا أو متطرفا ، الحلم الشامخ كما قلنا هو الحلم لدى علي ، على ذاته حلم ، حلم مستقبل ، أنه يمثل الأمل الذي حملت به سعاد التي اسعصت على الجميع ، أنه هو ذاته يحلم بأن يحقق ما لم يحققه أحد غيره من أقرانه أو حتى من هم أكبر منه ، ففي حين يحلم جابر وحامد بالثروة ثم عندما يفشلان في ذلك يحلمان بالعودة لكنهما يمتنان في الغربة ، ميتة باردة شرسة ، نجد أن « عليا » يعرف أنه يميز عن أقرانه ، أنه بالكاد في الثانية عشرة ، لكنه طويل ، أطول منهم جميعا وقوى ، أقوى منهم جميعا ، وذكرى رغم أن أباه منعه عن التعليم ، وهو يريد الصاع صاعين لمن يضربه حتى ولو كان أكبر منه سنا وأقوى منه كما فعل في المدينة حينما ذهب للاستفسار عن سر غياب القطار وهو ما لم يجزؤ أحد على القيام به قبله ، وهو يصطاد القنائف وهو يضحك غير خائف أو وجل من أذاها وشوشها ، يحاول اصطيد المدهد وغيره من الطيور النادرة ، والمدهد رمز للحكمة في العهد القديم ، وهو يحاول كثيرا جذب ذراع « التحويلة » القوى وهي آلة صعبة الحركة ثقيلة تستخدم في تحويل مسارات القطارات والسماح لها بالمرور وهي عملية لا يقوى عليها إلا الرجال الأشداء ثم هو الوحيد الذي جرؤ كما قلنا على الذهاب إلى المدينة لكي يصرف السر ثم يعود لكي يزداد معرفة ، وهو الذي سأل أمه عن « الذي لا

يكون له ظل أو خيال فقاتل علي الفور « النور » فقرر وهو شعر بالزهو أن يلقي أبنائه حين يكر أن يكونوا بلا ظل أو خيال ! أن يكونوا نورا ! أن إبراهيم عبد المجيد يقدم لنا نصا يتعلق بحالة الحلم والأمل المشرق لدى « علي » اعتقد أنها من النصوص القليلة النادرة المعربة عن التفاؤل والشموخ في أدبا العرب المعاصر ، ذلك الأدب الذي غرق في اليأس والتشاؤم والكآبة والأحزان ، يقول الكاتب في صفحة ٥٦ - ٥٧ من الرواية عن « علي » ساروسط القضيان . أحسن بنفسه خفيفا ، بكاد يطير في الفضاء الواسع . جعل يتناول أحجارا يقذفها لمسافات بعيدة . في كل مرة يرى المدى الذي يصل إليه الحجر ، فيجده أبعد من المرة السابقة . ظل أبطه يحرقه ، لكنه ظل يقذف الأحجار . ماذا يحدث لو قذف حجرا ولم يسقط فوق الأرض ؟ ماذا يحدث لو ظل الحجر سابحا في الفضاء ؟ إلى أين سيصل ، ومن سيصيب في النهاية ؟ غنى لو استطاع أن يفعل ذلك . لو ظل الحجر يطير من مكان إلى مكان . من محطة إلى محطة ، وفي كل مكان يمر به ، يشير إليه الناس ويقولون ، أنه حجر على ما يزال سابحا في الفضاء ، وتضئ الأعمام ، ويظل الحجر سابحا في الفضاء ، ويقول الأطفال لا بائهم مر علينا حجر سريع ، من أين جاء ومن صاحبه ؟ ويقول الآباء أنه حجر على الذي قذفه منذ عشر سنوات ويكون هو قد كبر عشر سنوات ، وقر السنون ويسأل الأطفال أباهم ، لقد مر علينا اليوم حجر سريع ، من أين جاء ، ومن صاحبه ؟ فيقول الآباء



أنه حجر على الذي قذفه منذ خمسين سنة . . . ! ويعود الحجر بعدها أولاً يعود بعد أن يستكمل دورته ، وهكذا تمر السنوات ويكبر الآباء ويكبر الأطفال ويكبر لكن الحجر يظل سابحاً في الفضاء رمزاً للخلود .

حين يكبر « عل » قليلاً وفي الرابعة عشرة يذهب إلى المدينة وكان « أول ما رآه البحر الذي هو أكبر من البحيرة » ، لكنه في المدينة يبدأ في الهبوط التدريجي من عالم الحلم إلى عالم الواقع ، أنه يواجه التفكير والتحليل والانفصال في أبشع صورته لكنه يواجه أيضاً بعض حالات الصدود والمقاومة (شخصية صفاء مثلاً) ، وبعد انتهاء فترة المدينة عاد إلى البلدة مرة أخرى ، لقد كانت حدود الخيال تضيق قليلاً كي تقترب تصوراتهم من الواقع - وبات يعرف أن الماضي الذي كان ينسحب من رأسه كان يعرف ما يعرفه الكبار ، لكنه يمين إلى هذه الأرض رغم كل شيء .

إن فترة ما بين الثانية عشرة والرابعة عشرة هي فترة غياب وحضور أيضاً ، غياب للطفولة بأفكارها وأحلامها ومشاعرها وحضور للمراهقة ثم للرشد بأفكارها وتصوراتها الأكثر ثباتاً ، إن هذه الفترة ، فترة البلوغ اهتم بها علماء الأساطير وسواها الأساطير المتعلقة بها بأساطير المعبود ، أي عبور الطفل من الطفولة إلى المراهقة ثم الرشد يقول كاسيور « فلا منوحة من أن يتحول الطفل إلى بالغ وأن يشارك بدور في المجتمع وهذه نقطة حاسمة في حياة الإنسان وتصحيح حفلات طقوسية ودينية بالغة الأهمية والأثر ، فمن شروط « ميلاد » الكائن من الناحية الاجتماعية وجوب « موته » بمعنى ما من الناحية الفيزيائية ولذا يتحتم تدريب الشبان المراد لحداث هذا التحول من ، على تجارب مريرة ، فعل المرحش أن يهجر عائلته ، وعليه أن يقيم في عزلة تامة ، وأن يتحمل أقصى الآلام والأوجاع المبرحة» (١٩) .

لقد كانت فترة المدينة بالنسبة لعل هي فترة تفتح الوعي والفهم والمعرفة لقد كانت هي الفترة التي انسحب فيها من عالم « الهو » وولج فيها إلى عالم « الأنا » وفقاً لصلطحات فرويد ، وفي النهاية كان عل « يفكر في ليل والمدينة المباحة ، في أهله الذين تهاووا في الظلام . وفي كابوس انتهى وحلم يبدأ أو حلم انتهى وكابوس يبدأ . أحس أن في

أحشائه ناراً . فالخنين الطغافي لمعرفه المصدق من الكذب قد يقتل بعض الناس » . في النهاية يشعر على بعد أن « ودع إلى الأبد زمن الحلم والخيال » بالغرابة والحرية ، لكننا نتفقد أنه كان قد وضع قدمه على أولى خطوات الطريق الصحيح .

إن الشخصيات في « المسافات » كلها شخصيات حلة ، وتختلف المسافة بين عالم الواقع من شخصية لأخرى ، لكن أغلب هذه « المسافات » مسافات متسعة إذا نظرنا إليها من الخارج رغم اعتقاد أغلب الشخصيات إن لم يكن كلها في أنه لا توجد مسافة أو فواصل بين الحالين ، فعالم الخيال هو عالم الواقع ، وعالم الواقع هو عالم الحلم وبلا أي انفصال ومما يذكرنا بمقولة شهيرة للعلماء الأثريولوجي رادن حين قال « اعتقد أن الدراسات القائمة مستتب أن الهندى لا يقول على الإطلاق بالانفصال بين ما هو شخصي وما هو غير شخصي ، أو بين الجسمي واللاجسمي ، بالمعنى المألوف لدينا . فما يمه هو الوجود والواقع . وكل ما يدرك بالحواس وما يتطرق على البال . وما لمس ، وما يظهر في الحلم ، موجود» (٢٠) إن لمع الحلم في « المسافات » الذي هو في الغالب لمع الواقع ومط حياة الشخصيات يعطى لنا ملجأ آخر لتلك الأبعاد الأسطورية التي تتميز بها الرواية كما أنه يميلنا إلى خصائص أخرى ذات أهمية في عالم الأسطورة كالأحيائية ووحدة الوجود .

● خصوصية المكان ●

إن المجتمع الذي يواجهنا في رواية « المسافات » مجتمع يقع في المسافة الفاصلة بين المدينة والبدائية لكن صلته بالخافة أعمق من صلته بالمدينة واتصاله بالخرافة أكثر من اتصاله بالعلم ، وعلاقته بالتخلف أقسى كثيراً من علاقته بالتقدم أو الحركة للأمام ، أنه مجتمع لا تستطيع أن تصفه بالتخلف أو البدائية المطلقة حيث أن روايات المدينة والحضارة وعلاماتها تمر عليه في شكل قطارات وأجبان وتيارات غزوة واستغلال وهمية ، لكن مرورها عليه يكون من أجل مصلحة الغرياء الخاصة ومن أجل تكريس التخلف ومن ثم يظل سكان هذه البلدة أسرى الفقر والتخلف والظلام ، أنه مجتمع تستطيع أن تصفه مع بعض التردد بالبدائية والتخلف لكنك لا تستطيع بكل حال من الأحوال أن تصفه بالتقدم أو الأزدهار ، مجتمع تعجب « عل »

حينما ذهب إلى المدينة كيف لم يكن في أي بيت من البيوت العشيرة راديو . فصله هذا المجتمع بالبدائية متبته وهو معزول عن العالم متفصل عنه ، وما تواجهه في الرواية هي فئات متفصلة من الناس تجمعها بعض الروابط لكنها ليست الروابط القوية الحميمية الأصلية العميقة الجذور ، إن الروابط هنا هي روابط التجاور والاشتراك في المكان لكنها ليست روابط التجاور والاشتراك في المشاعر والأفكار ، أو روابط التفاعل والانفصال المشترك ، أنها روابط تؤكد الانفصال ولا تدعم الاتصال ، إن شكل هذا المجتمع أقرب إلى شكل مجموعة من الناس تجمعهمو بالصدفة على محطة أتوبيس وكل منهم سوف يذهب إلى مكان مختلف عما سيذهب إليه الآخرون وبذلك تنفصل عنه صفة الجماعة التي تجمعهمو وحدة المشاعر والأفكار والمصالح ، أنه مجتمع هجين متسرح مشوه منفصل عن حوله ، مجتمع هو ناتج طبيعي لعملية ظلم وعدوان واستعمار وكراهية مستمرة تعرض لها من ناحية ومصاحبتها عمليات غياب للوعي الجماعي الإيجابي الفعال لمفعول البناء من ناحية أخرى ، مجتمع يقف على هامش الحضارة ويقع على حدود المدينة وتنزل عن كل التطورات ومن ثم يسقط في وهدة التخلف والبدائية ، أنه تجمع أكثر منه جماعة ، فللمجتمع شكل الجماعة ، لكنه تقتصر إلى جوهره وهو متضمن في مفهوم الجمهور العام» (٢١) . وقد قلنا أن منه المجتمع الذي يصفه إبراهيم عبد المجيد يقع في المسافة الفاصلة بين المدينة والبدائية وأنه أقرب إلى شكل التجمع منه إلى شكل الجماعة ، لأن المجتمع البدائي هو جماعة لها أصول تتكون من أشخاص متجاورين بعضهم مع بعض وتتضمن من الداخل ، وليس هذا المجتمع تجمعاً ، فالمجتمعات تنشأ تحت ظل المدينة وتؤدي وظائف متخصصة وتخلق شعوراً بأنها مفروضة من الخارج . أنها كيانات خلقت من قبل أناس يفكرون بشكل موضوعي وتقوم بوظائف موضوعية وتؤدي إلى شعور أفرادها بالقرية» (٢٢) .

فالمدينة التي نجددها في رواية « المسافات » - وأنها استخدمت كلمة البلدة بمعناها المجازي - نشأت تحت ظل المدينة وعلى حدودها لكنها شديدة الانفصال عنها وغير متأثرة بها ، وهي تقوم بوظيفة متخصصة هي الاهتمام بحركة سير

القطارات وتبني السكك الحديدية وإصلاح الأعطال وخدمة العابرين أنها مسافة بين المسافات ونقطة صغيرة في المحيط ، إنها كيان خلوق من قبل ناس من الخارج كي يقوم بخدمتهم ، ولم ينشأ وجودهم معاً من خلال وحدة مشاعر أو أفكار ، وهو كيان يقوم بوظيفة متخصصة يفقدها بعد ذلك ويشعر أفرادها بالغربة والفجر بعد غياب القطار وخلال ذلك ضاع التنظيم الاجتماعي وفقاً لمعايير الحرية الشخصية واحترام الذات والاحساس العميق بالولاء والمحبّة بين الأفراد وبعضهم البعض من ناحية ، ثم بينهم وبين رئيسهم وبين ناظر المحطة ومن ناحية أخرى ، هذا الذي نتجها دائماً بالدم ولا يقوم بأي دور رغم وعيه المفيد الذي يميزن كل شيء وكما ظهر ذلك في نهاية الرواية ولذلك فقد سميانه « ذاكرة الوطن » ، وكما يذكر المؤلف واصفاً ، البلدة « عشرون داراً متضاربة ، ملتصقة ، تكاد تكون متكونة فوق وجوار بعضها ، الناظر إليها من بعيد يقول إن ودّاً عظيمياً يجمعها . والناظر فيها قد يلحن الدور ومن بها . وقيد يبيكي أو يصاب بالجنون ، عشرون داراً على هامش المدينة ، يحدها ماء البحيرة والصحراء ، ثمر خلفها قطارات وقطارات ، ومن بينها جميعاً كان لهم ، مع قطار واحد ، شئون وجشون و هل كان هذا القطار مورمز للحضارة التي تلقى الينا بغليانها ومع ذلك تتعلق بها ؟ ربما ، وهل اختيار إبراهيم عبد المجيد لرقم العشرين ليحدها من عدد منازل القرية هو من أجل الإشارة التقريبية لعدد الدول العربية؟ ربما مرة أخرى . ان حدود المكان في الرواية ، حدوده الخاصة المميزة ، تتفتح عنها وتقطعت مجموعة من البشر يطاردوا الفقر والموت والمرض والغزاة والأوهام والخرافات وغياب القطار وكربات النار التي تقلب عليهم من حيث لا يعلمون ، وخلال ذلك تلاحقهم شمس محرقة وصحراء قاحلة وبحيرة تومت فيها الأسماك وسياه لا تطير فيها الطيور ، والناس يموتون أو يقتلون أو يرحلون أو يتجمعون أو يتلاشون ويخفون ولذلك يكسب هذا المكان خصوصية ودلالات أسطورية متميزة ، عميقة المعنى .

● المعمار الفني في المسافات ●

تنقسم الرواية إلى ستة أقسام رئيسية هي على التوالي : الإحتفال ، التحولات ، الخروج ، الصحراء ، الندية ، النهاية ، وينقسم كل قسم من هذه الأقسام الرئيسية

إلى مجموعة من الأقسام الفرعية ، فهي القسم الأول ستة أقسام فرعية وفي القسم الثاني خمسة أقسام وفي القسم الثالث أربعة أقسام ، ثم هناك قسم واحد فرعي في الأقسام الرئيسية الثلاثة الأخيرة ، والجدير بالذكر أن هذه التقسيمات الفرعية تتم وفقاً لنمط أو أسم الشخصية السائدة التي تدور بشأنها الأحداث وإن كانت هناك شخصيات أخرى كثيرة ما تتداخل مع الشخصية المركزية في القسم الخاص بها ، كما أنها لا يفتوتنا أن نذكر أن كل قسم من الأقسام الفرعية التي تنقسم إليه الأقسام المركزية ينقسم بدوره إلى أقسام فرعية أخرى كثيرة مما يظهر تلك الهندسية التي صاغ بها « إبراهيم عبد المجيد » روايته ، لقد كانت الشخصيات كثيرة في الأقسام الأولى لكننا نلاحظ التناقص التدريجي للشخصيات حتى تصبح في النهاية وما قبلها شخصية واحدة ،

لقد كانت الشخصيات في الأقسام الأولى تعاني من الانفصال والوحدة رغم وجود شخصيات أخرى بجانبها تشاركها المكان لا المشاعر كما سبق وأن ذكرنا ، أما في الأقسام التالية ومع تزايد كمية الرحيل وعدد المسافرين إلى المجهول فقد أصبحت الشخصيات تعاني من الوحدة بمعناها الشامل ، فجاور وحامد يتوهان في الصحراء ويعانيان الفقر والوحشة والترحش والغربة والصداب ، وعلى يشعر بتلك البرودة القاسية التي يفرضها جو المدينة بخصائصه المتميزة على سكانها والذين رأى كمية الرعب والخوف والاحساس بالطاردة التي يعيشون فيها « رأى أكثرهم يسير ناظراً إلى

الأرض . لم ير اثنين يسيران معاً . قال لنفسه أنه لو استمر يراقب الناس سوف يجن لكنه لم يستطع أن يقف . رأى من يقبل على المقهى يقف قليلاً ويلتفت حوله أكثر من مرة . ثم يختار مقعداً بعيداً عن الجانبين راحم لا يتحدث أحدهم إلى الآخر . بدت له المدينة وكأنها تستيقظ على خصم عنيف . كذلك الأمر بالنسبة لناظر المحطة الذي يقوم بحمل القسم الأخير من الرواية ويعاونه « على » في ذلك . أنه يجلس متظاهراً بالنوم لكنه في منتهى اليقظة وبين حالة النوم الظاهرية وحالة اليقظة الحقيقية تقوم عينه الفاحصة وعقله شديد النشاط بتسجيل كل شيء ، إن زاوية الرصد التي تضيق تدريجياً كلما مضينا في الرواية ومن خلال التناقص التدريجي لعدد الشخصيات تتسع فجأة في نهاية الرواية لتضيء كل

شيء ، تتسع ذاكرة الوطن (ناظر المحطة) متفاعلة مع رمز حلم الوطن (على) لكي تتضح كل الأمور وينسجم توجيه « على » إلى الطريق الصحيح ، خاصة بعد مشهد القبلية بينه وبين سعاد ، وناظر المحطة « أحس بعد أن أشرقت الشمس بعد الظلام الطويل أن قدرته على المعرفة وهو قائم قد نفذت . بل أنه لم يعد قادراً على النوم مرة أخرى . ظل أياماً يفكر ما عساه يفعل . حتى رأى القطار السلى جاء ليحمل من بقى من المصل وأسرهم . فلهل بعد رحيله يتفقد البيوت بدافع داخل عجيب . وعثر على ليل وسعاد في أحد أركان المنزل . وجد سعاد ترتخ على يديها وقديمها تبحث عن خبز عفن نقتات به ويوجد ليل تشرب زاحفة من صنوبر المرحاض .

إن صياغة إبراهيم عبد المجيد لشخصية ناظر المحطة أو بالأحرى سلسلة نظار المحطة (الجند والاب ، الابن ، الناظر الحاني) تذكرنا على الفور بتلك الصياغات المتميزة لدى مايكز خاصة في « حريف الطريك » ومائلة هام من العزلة « حيث تتوالد الشخصيات وتتنازع وتتسرد دالة على المواصله والاستمرار ودام بعض الأشياء والشخصيات ، كما أنها تدل من ناحية أخرى على منظور الزمن المتفتح الذي تتكاثر فيه الكائنات وتتوالد مستفيدة من اتساع زاوية الخيال وامتداد نطاق الحلم في الزمان ذلك الزمان الفني المتميز الذي يؤكد على التداخي والاتصال غير المباشر بين الكائنات وهو ما يتضح في « المسافات » بطريقة واضحة .

في رواية « المسافات » أكثر من عشر شخصيات مركزية بالإضافة إلى العديد من الشخصيات الأخرى الفرعية وتباين الشخصيات المركزية في مقدار ما تقوم به من أحداث ، هناك شخصيات تقوم بدورها وتتواجد طيلة العمل مثل سعاد وعلى وليلي بينما لا تظهر شخصيات أخرى إلا في مواطن معينة من العمل مثل ظهور ناظر المحطة بشكل بارز ومركزي في قسم « النهاية » من الرواية رغم وجوده بشكل هامشي أو فرعي أغلب أقسام الرواية ثم الشيخ مسعود الذي يموت في القسم الأول لكنه يفرض ظلاله على أقسام كثيرة داخل العمل وأيضاً حامد وجابر وهما من يقومان بأدوار فرعية طيلة الرواية ثم يقومان بالدور المركزي في قسم « الصحراء » وهكذا ، واللغة في الرواية تعبر في أغلب الأحيان عن غط الشخصيات

السائد المتواجد كثيرا في الرواية ذلك النمط الذي لا يفرق بين المجاز والحقيقة ، بين الخيال والواقع ، بين الوهم والتجسد ، بين التهويم والتجسيم ، أو بين التحقق والمفارقة أو العلو .

ونحن نلاحظ أن إبراهيم عبد المجيد يزواج بين ضمير الغائب وضمير المتكلم وبما يتفق مع حالات الحضور والغياب أو الاقافة والرحيل وجذليات الموت والحياة والظهور والاختفاء التي سبق وأن تحدثنا عنها ، لكننا نلاحظ من ناحية أخرى أن كمية ضمير الغائب سائلة ومتغيرة على ضمير المتكلم وهذا فيما نعتقد كان مناسباً لنقل الحالات القوية والحالة الكلية التي حاول الكاتب نقلها وتوصيلها اليها وخاصة بالرحيل المادي والمعنوي ، بل أن بعض حالات الحضور - حضور الغيباء مثلا - كان يتم التعبير عنها بأسلوب ضمير الغائب مما يدل دلالة واضحة على أن حضورهم الواقعي هو غيباء رمزي أو هذا ما قد نعتقد للوهلة الأولى - لقد استفاد الكاتب من التندم في الاداء الفني الذي حدث على يد بعض الكتاب الغربيين أمثال فوكتر وجويس وماركيز لكنه استخدمه بطريقة الخاصة واستخدمه في بيئة خاصة شديدة التميز والطراوة ، وقدم شخصياته في أطوار نسج متسع شامل وعميق ، لقد استفاد من التقاطعات الزمنية وتقطيع تسلسل الأحداث وحالات اضامة الخلفية أو (الغلاش باك) والمزج بين الماضي والحاضر وبين الحضور والغياب وبعض التقنيات الحديثة في السبيا والفنون التشكيلية . والموسيقى ليقدم لنا رواية متميزة تلهم فيها امتزاج الداخل بالخارج والواقع بالخيال وفيه المونولوج بالديالوج بالسرد الوصفي الخارجى أو الداخل ونلمح فيها كذلك التأثير بحايثية تابلور وفريرز وماكس مولر وهيريت سينر ثم الترابطية المتداخلة لتبار الوعى لدى جويس وبيروست وانفتاح الذاكرة والواقعية السحرية لدى ماركيز مع وعى شديد بالواقع العربى وما يدور فيه من أحداث ، هناك بعض المقاطع نشعر فيها بأن الأحداث قد فرت إلى حد ما من قبضة الكاتب وأنها كانت تحتاج إلى قدر أكبر من التركيز وخاصة في قسمي « الصحراء » و« المدينة » ، لكن هذا لا يقلل بأي حال من الأحوال من أهمية هذه الرواية التي نعتبرها بحق ودون مبالغة من الروايات المهمة التي صدرت في مصر في السنوات القليلة الماضية

● بعض مراجع الدراسة ●

- ١ - كلود ليفي شتراوس ، مقالات في الاناسة ، اختارها ونقلها إلى العربية د . حسن قبيس ، بيروت : دار التنوير للطباعة والنشر ، ١٩٨٣ ، ص ٤٧ .
- ٢ - أرنت كاسير ، الدولة والأسطورة ، ترجمة د . أحمد حدى محمود ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ص ٦٥ - ٦٦ .
- ٣ - د . أحمد شمس الدين المحاجي ، صانع الأسطورة : الطيب صالح ، في مجلة « ألف » ، العدد الثالث ربيع ١٩٨٣ ، من منشورات الجامعة الأمريكية بالقاهرة .
- ٤ - صمويل هنرى هوك منعطف الخليفة البشرية ، بحث في الأساطير ، ترجمة صبحي حليدي اللاذقية : دار الحوار للنشر والتوزيع ، ١٩٨٣ ، ص ٩ .
- ٥ - د . محمد عبد الحى ، الأسطورة الاغريقية في الشعر العربى المعاصر ، القاهرة ، دار النهضة العربية ، ١٩٧٧ ، ص ٨٧ .

- ٦ - توماس بلنشف ، عصر الأماطير ، ترجمة رشدى السيسى - القاهرة : مكتبة النهضة العربية ، ١٩٦٦ ، ص ١١ .
- ٧ - جى روتشر ، الأسس المثالية والرمزية للفعل الاجتماعى ، تعريب الدكتور مصطفى وندشل مجلة الباحث البيروتية أيار - حزيران ، ١٩٨٣ ، ص ٩٥ .
- ٨ - كاسير ، للمجمع السابق ، ص ٨٣ .
- ٩ - د . محمد الجوهري ، علم الفولكلور ، الجزء ، الأول ، الطبعة الثالثة ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٨١ ، ص ١٠٠ .
- ١٠ - شاكر عبد الحميد ، القصة المصرية القصيرة : الدوافع والغايات ، مجلة الأقاليم العراقية ، عدد ٤ - ٥ (١٩٨٣) .
- ١١ - كاسير ، المرجع السابق ، ص ٤٨ .
- ١٢ - وليام جراهام سمنر ، مسالك الجماعات ، ترجمة صفى آل وصفى ، القاهرة : دار الادباء للطباعة والنشر ، بدون تاريخ .
- ١٣ - ستانلى رايمند ، البحث عن البدائي ، في كتاب / البدائية ، تحرير أشل موتاجيو ، ترجمة د . محمد عصفور ، الكويت ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ، ١٩٨٢ ، ١٩٩ - ٢٠٠ .
- ١٤ - كاسير ، المرجع السابق ، ص ٧٤ .
- ١٥ - د . محمد عبد الحى ، المرجع السابق ، ص ٣٠ .
- ١٦ - أرنت فيشر ، ضرورة الفن ، ترجمة أسعد حليم ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ .
- ١٧ - بلنشف ، المرجع السابق ، ص ١١ .
- ١٨ - ستانلى رايمند ، البدائية ، ص ٢١٣ .
- ١٩ - كاسير ، المرجع السابق ، ص ٦٢ .
- ٢٠ - ستانلى رايمند ، المرجع السابق ، ص ١٩٧ .
- ٢١ - ستانلى رايمند ، المرجع السابق ، ص ٢١٠ .
- ٢٢ - ستانلى رايمند ، المرجع السابق ، ص ٢١٠ .
- ٢٣ - إبراهيم عبد المجيد ، « المسافات » رواية ، من دار المستقبل العربى بالقاهرة ، ١٩٨٣ .



مصادر العلم في تكوين الحيوان من علم النحل

يوسف الشاروني

من البهائم والانتام... رسولا إلى كل من السباع والطيور والجوارح والحشرات والهوم وحيوان الماء. وهو تقسيم مطابق لتصنيف اخوان الصفا للحيوانات واللى أوردوه في مقدمة رسائلهم عن الحيوان.

وعندما وصل الرسول إلى الأسد ملك السباع أعلن انه اذا كان الانسان يفتخر بالقوة والشجاعة فانه سيجمع جنوده ويذهب لمحاربته وابادته. وهنا يعلن الرسول أن قوة الانسان في عقله أكثر مما في جسده، وان كان هناك من الناس من يفخرون بقوهم الجسدية، وبهذا العقل اخترع الانسان من السلاح ما يتفق به هي غالب السباع وانسابها، كما اخترع من الرداء ما يقيه منها، ومن الحيل ما يأمر بها كالفخاخ المنصوبة والخنائق المحفورة. ولكن الملاحظة، هكذا سماها الرسول - بعنصرة ملك الجن لن يكون شيء من

طرحت الرياح العاصفة مركبا إلى ساحل إحدى الجزر التي كان لا يسكنها الا الحيسوان ويحكمها الجن، فخرج الناجون من تلك السفينة وأغسلوا بتعرضون لما فيها من حيوان، يفعلون به ما يفعلونه بأمثالهم في بلدانهم باعتبارهم عبيدا لهم. فقرر زعماء الحيوان ورفع شكواهم إلى يوراسب الحكيم زعيم الجن الذى استمع في اليوم الأول من تلك المحاكمة الفريدة إلى حجج الطرفين ثم طلب أن يكون هناك تمثيل للطرفين أمام المحكمة. فراءت البهائم أن ترسل رسلا إلى سائر اجناس الحيوان لا رسال زعمائهم وخطبانهم ليعاونوا في قضيتهم. فان كل جنس منها لها فضيلة ليست لساخر، وضروب من التمييز والرأى الصواب والفضاحة... فارسلوا ستة نفر الى ستة اجناس من الحيوانات وسأبها هم حضور

حلياً ، وإثماً المحتجج بالفصاحة اللسان وجوده
البيان ورجحان القول ودقة التمييز .



وعكسكذا نرى أن أخوان الصفا - وإن
ستغروا من الإنسان وتبعكموا حتى تفارقوه ،
فإنهم ما يزالون يملكونه ويرون فيه سيد
المنطلقات ، أنهم يقيمون لونا من التوازن
وهيب هذه والمناظرة ، فبينها ، توازن بين
الحيوان والإنسان من ناحية ، وبين تفانص
الإنسان وتفوقه من ناحية أخرى .

ولقد سلك ملك السباح المسلك نفسه
الذي سلكه البهائم حين أرسلت إليه الجن
أن يرسل من ينوب عن الجماعة من أبناء
جنسه لحضور تلك المناظرة ، فقد
أرسل بدوره إلى كل فخذ غلب وثاب يأكل
اللحم للمجيء لاختيار من ينوب عن
الجماعة ، ومن روح حيفرانية لا تمكن
نظم الحكم في القرن الرابع الهجري ،
ولعلها أصداه لنظام الشورى التي أخذ به
في صدر الإسلام .

ولقد استعرض كل حيوان ما يتميز به ،
وما يظن أنه يعين به في هذه القضية ، وإذا
بنا أمام دائرة معارف موزعة بما وصل إليه
الإنسان من معرفة بالحيوان حتى ذلك
المعهد . ولقد أعلن ملك السباح في نهاية
هذا الاستعراض أن الأسر لا يعيش بشيء
من هذه الخصال التي ذكرت ، فهي خصال
لا تصلح إلا لجنود الملوك من بني آدم وقادة
جيوشهم لأن نفوسهم سقيمة ، وإن كانت
أجسادهم بشرية ، وأما مجلس العلماء
والفقهاء والفلاسفة فإن أخلاقهم أخلاق
الملاكسة . ومع أن التمر عارض هذا القول
وأعلن أن العلماء والفقهاء والقضاة من بني
آدم قد تركوا أخلاق الملوك وأخذوا في
ضروب من أخلاق الشياطين كانتصحب
والصدارة إلا أن ملك السباح أصر على
اختيار رسول عاقل حسن الأخلاق . وهنا
يحدد لنا أخوان الصفا بدقة - على لسان ملك
السباح - مهمة الرسول وصفاته ، فلا
ينبغي له أن يبلغ إلا ما قيل له ، وعليه ألا
يخون من أرسله فيستوطن البلد الذي أرسل
إليه لطيف عيشه هناك أو لكسرة أمة أو
لشهوة يتلها هناك ، بل يكون ناصحا
لمرسله وأخوانه وأهل بلده وأبناء جنسه ،
ويبلغ الرسالة ويرجع بسرعة ، فيعرفه
جميع ما جرى من أوله إلى آخره ، ولا يبالغ
في شيء من تبليغ الرسالة بخلافه من مكروه
يتاله ، فإنه ليس على الرسول إلا الإبلغ
المبين .

وقد انتهت مناقشة السباح إلى اختيار
كليه أخى دمنه . ونحن إذا رجعنا إلى
كتاب كليه ودمنه هما أبنا أوى ذوا هذه وعلم
كليه وأدب . ونعلم أن دمنه كان يستخلص
الحذيقه والمكر كما أدى إلى قتله شر قتله ، أما
كليه فكان ناصحه وإن لم يستمع لنصحه ،
وكان حكيما فاضلا على خلق .

وعقدت الطيور بدورها اجتماعا ،
ومضى الطائوس يعرف ملك الطير بها
طيرا طيرا ، ومرة أخرى نجد أننا نستكمل
دائرة معارف الحيوان التي بدأت بالسباح .
وقد قام أخوان الصفا في تعريفهم لنا بهذه
الطيور - في إيماز يبلغ رصع بالجمع حينا
والشعر حينا - بجمع ما ورد عنها في
النصوص القرآنية ، وما يتداول عنها في
الاعتقاد الشعبي ، وما وصل إليه العلم
حتى ذلك الوقت . ومن مجموع هذه
المصادر تكتمل أمامنا صورة مميزة للطير -
والحيوان في بقية الفصول بوجه عام -
فيعرف صفاته وأهميته ومدى يأسه وإخوانته
وضحايته وإساكن معيشته وسيرته
وميته ألغ وفي ختام التشاور ألقى
الطائوس أن كلا من هذه الطيور يصلح
لتنظر مع الناس ، وينوب عن الجماعة
لأنهم كلهم فصحاء وغطياء وشعره ، فير
أن المزار أصبح لسانا وأطيب الحنا .
والمعروف أن المزار طائر حسن الصوت ،
وأصل الكلمة فارسي معناه الألف لأنه ينفخ
الحنا كثيرة .

ولما وصل الرسول إلى ملك الحشرات
وهو اليسوب أمير النحل وهرقه الخبر
نادى مناديه فاجتمعت مختلف أنواعها ،
ويعرف أخوان الصفا الحشرة بأنها « كل
حيوان صغير الجثة يطير بجماعة ليس لها
ريش ولا عظم ولا صدف ولا وير
ولا شعر ولا يعيش منها سنة كاملة غير
النحل لأنها يهلكها البرد المفرط والحار
المفرط شتاء وصيفا » .

وقد أوضحت الحشرات قدرتها على
إيذاء الإنسان بالرغم مما يتخذها من احتياط
وذلك لصغرها ودقة أجسامها بحيث يمكن
أن تتسلل إلى جسده لمضايقته أو حتى قد
يصل الأمر إلى قتله . ولكن ملك الحشرات
أفهمها أن ذلك لا يفيد في مجلس ملك
الجن ، إنما الأمر هناك بالعدل والإنصاف
والإدب ودقة النظر وجودة التمييز
والاحتجاج بالفصاحة والبيان
والمناظرة وقد وافقت الجماعة أن
ينوب عنها حكيم من حكاية النحل .

وانتخبت الجوارح بدورها البهائم لأن
بني آدم يمجسونه ويكلمهم ويكلمونه
ويحكمهم في أقوالهم .

أما التين ملك حيوان البحر فقد ظن -
كما ظن من قبل غيره من الحيوان - أن المسألة
مسألة قوة جسدية ، غير أن الرسول أفهمه
أن الإنسان يفخر برجحان العقول
وانتهى رأى هذه الجماعة إلى انتخاب
الضفدع رسولاً ينوب عنهم لأنه حليم
وقور صبور ورع كثير التيسير بالليل



والنهار وفي الاسحار ، كثير الصلاة والدعاء بالمشى والغدوات ، وهو يدخل بين آدم في منازلهم ، وله عند بني اسرائيل يد بيضاء مرتين اِحداها يوم طرح نمرود ابراهيم خليل الرحمن عليه السلام في النار ، فكان ينقل الماء فيه فيصبه في النار ليطفئها . ومرة اخرى انه كان في ايام موسى بن عمران معاون له على فروع وبلاء .

أما الهوام فملكتها الثعالب ومنها العقارب واخنافس والعناكب والقمل والبراغيث والنمل والفرداد والصراصير والديدان مما يتكون في العفونات (نظرية التوالد الذاتي التي كانت سائدة حتى الآن العالم الفرنسي باسنيير في القرن التاسع عشر فاولضح خطاها) او يندب على ورق الشجر او يتكون في لب الخبواب وقلوب الشجر وجوف الحيوانات الكبار .. وما يتولد في الطين او في ثمر الشجر وما يسدب في الحارات والظلمات .. واكثرها صم بكم عصى خرس ، جسم بلا أطراف ، حفاء عراة فقراء مساكين يلاح حيلة ولا حول ولا قوة ، الا ان لديها من الآلات ما يتناول المتاع ويدفع المضار شأنها في ذلك شأن الحيوانات كثيرة الجثة . كما انها تعيش في مواضع مكنونة مثل حب الثيات وجوف الحيوانات او في الطين . أما التوالد في العفونات . فيرون ان الغرض منه ان يفسد الجوى والهواء والا لتوقع الوباء وهلك الحيوانات دفعة واحدة ، بمعنى ان هذه الهوام تجنص تلك العفونات وتغذى ليفسد بها الهواء منها ويسلم من الوباء . كما ان الحيوانات الصغار مأكولات واغذية لما هو أكبر . وعلى اثر هذه المنافسة انتخب الهوام الصرصر ممثلا لها .

فلما انتهت المحاكمة جلستها في اليوم الثاني ، حضر هؤلاء المندوبون عن الحيوان ، بينا حضر من الانسان سمعون رجلا يمثلون مختلف الانجسيات والمذاهب . وكما كانت عملية اختيار ممثلي الحيوانات فرصة للتعرف عليها ، كذلك فان وقوف ممثل الانسان في هذه المحاكمة كانت فرصة للتعرف على مختلف شعوب العالم ومذاهبه في ذلك الوقت . وكاننا نحن أمام دائرة المعارف تقدم لنا بطريقة قصصية ، بحيث يمكن تقديم اقترح للمتهمين بأدب الأطفال باعادة صياغة هذه القصة في ضوء آخر ما وصل اليه العلم الحديث عن عالم الحيوان ، بالإضافة إلى شعوب العالم وعقائدهم الكبرى ، في شكل مبسط .

فقد امتعرض في هذه المحاكمة كل ممثل من ممثلي الانسان ميزاته : الايران الفخندي فالعبراني فالسرياني المسيحي فالنهادي القرشي المسلم فالغرياني فالغرياني . وكان من يطلق عليه لقب « صاحب المزة » من حاشية ملك الجبن يقب على كل منهم يذكر ما لم يذكره من نقائصه وعيوبه . فاذا كان ممثلو الانسانية يقدم كل منهم صورته الانجادية ، فقد كانت مهمة صاحب المزة ان يقدم في مقابلتها صورته السلبية .

أما اليوم الثالث فقد بدأ بحوار بين ملك الجبن ونواب الحيوان هذه المرة ، يقدم فيه كل منهم ملكة الذي أرسله . هكذا تحدث ابن اوى عن الاسد ملك السباع ، والبيضاء عن المتقاء ملك الجوارح ، والصرصر عن الثعالب ملك الهوام ، والضفدع عن التينين ملك حيوان الماء . وقد حرص هؤلاء المتدوبون المخلصون ان يذكروا ويذكروا (بتشديد الكاف) ان ملوك الحيوان هؤلاء مع عظم جثث بعضها وشدة بأسها يمكن ان يؤذيه شيء ضعيف . فالأسد لا يتاذى الا من التل الصغار ، فابا سلطة عليه وعلى أشباله كسلطان البق على الفيلة والجواميس ، كسلطان الذباب على الملوك والجبابرة من بني آدم .

أما بالنسبة لجماعة الانس فقد قالوا ان لديهم عدة ملوك لأن اقليم الارض سبعة ، في كل اقليم عدة من البلدان ، وفي كل بلد عدة مدن ، وفي كل مدينة خلائق كثيرة لا يحصى عددها الا الله عز وجل . وهم مختلفو الانسنة والاخلاق والآراء والمذاهب والاعمال والاحوال والمآرب .



ولما كان اليسوب هو الملك الوحيد الذي حضر بنفسه من جنسه بينا أرسل الملوك الاخرون مندوبين عنهم وعن اجناسهم ، فقد دار حديث ملكي بينه وبين القاضي ملك الجبن استفسر فيه كل منهما عن احوال رعيه الآخر . وبالرغم من ان ملك الجبن كان هو القاضي في هذه المحاكمة الا أننا نجده ، لا يخفى تحيزه للحيوان في هجومه على الانسان ، فهو يعلن لزميله ملك الحشرات ان طاعة الانس لرؤسائهم وملوكهم اكثرها خداع ونفاق وغشور ، وهذله الحصول على المكافآت والخلع والكرامات ، وهذا حكمهم مع انبيائهم ورسول ربهم ، كل ذلك لفظ طابعهم وتراكم جهالتهم وعصى قبل بهم ، ثم لا يرضون ، حتى زعموا انهم اكرم وغيرهم عبيد هم وقد طال الحديث بين ملك الجبن وملك النحل ، حتى ان الانسان استج على ما خص به القاضي اليسوب من طول مخاطبة ، فبادر أحد حكامه الجبن بالدفاع عن ملكه معلنا أنه ملك يخاطب ملكا ملكا وان كان خالفا له في الصورة ومباينا له في المملكة ، ثمطامهم بأن ملك الجبن عادل حكيم لا يميل إلى أحد من الطوائف .

بعد هذه المحاور الملكية أضاف الانسان اربع حجج تدل على سيادته في هذا اليوم بالإضافة إلى الجميع الثلاث التي قدمها في مناظرة اليوم السابق ، وكانت حجته الاولى كثرة العلوم والفنون ، ودقة التمييز ، وجودة الفكر ، وحسن التدبير والتعاون ، والصناعات والتجارات والحرف . فرد عليه زعيم الحشرات بما تفعله الحشرات من تصرف أمرها عن علم وفهم وتمييز ...

بل تمييز على الانسان بأنها تبيض وتحضن وترى أولادها يعلم ومعرفة وشفقة ولا تطلب من أولادها البسر والمكافأة ولا حتى الشكر ، بينا أكثر الانس يريدون من اولادهم براء وصلة ورحمة ، ويمنون عليهم في تربيتهم ، فابن هذا من الرومة والكرم والسخاء السلي هو من شيم الاحرار ؟ وإذا كان الانسان يدعي سيادته فلماذا يرغب فيها يفضل من غيره كمثل النحل ويستشفى به ؟ فمن عادة الملوك والارباب ان تحرس ولا ترهب في فضلة الخدم والحوال ، وأيضا انتم محتاجون لنا ونحن مستنون عنكم فليس لكم سبيل إلى هذه الدعوى .

أما الحجة الثانية التي أقامها الإنسان في ثلاث أيام المناظرة فهي « طيب حياتنا ، ولذيد عيشنا ، وطيبات مأكولاتنا » وقد كان جواب الحيوان على هذه الحجة دالة على مدى ما وصل إليه علم الأغذية في ذلك الوقت ، فقد أجاب الحيوان بأن هذا الطعام الذي يفخر به الإنسان هو الذي يسبب له الأمراض فضلا عن أنه يأكل أكثر مما يحتاج وهذا مما يضعف من أمراضه ، أما الحيوان فلا يأكل إلا نوعا واحدا يشبعه ، ولهذا فإنه لا يعاني مما يعاني منه الإنسان من أمراض ، كما أن الحيوانات تنام بلا أبواب مغلقة ولا حصون لا يخافون . كما يخاف الإنسان - من أن يأمن من يستولى على ما يميزونه من أطمعه . فلما رد الإنسان بأن معاشر الحيوان يصيبها المرض مثلا يصيب الإنسان ، كان الجواب أن هذه الحيوانات هي تلك التي تعيش أسيرة الإنسان كالبهائم والأنعام ، ممنوعة التصرف برأيا في مصالحتها في أوقات ما تدعوها طبيعها المركزة في جبلتها ، وتطمع وتسقى في غير وقتها أو غير ما تشتهي ، أو من شدة الجوع والعطش تأكل أكثر من مقدار الحاجة ، ولا تترك أن تروض نفسها كما يجب ، فتصعب أبدانها فيتمرض لما بعض الأمراض من نحو ما يمرض للإنسان . وقد كان الإنسان قبل عصيان ربه يعيش في ذلك البستان الذي بالشرق على رأس الجبل كما يعيش الحيوان اليوم ، يأكل ويشرب بلا تعب حتى عصى ربه وخرج هو وزوجته عبرانيين مطرودين ، فأصبح عليهما أن يأكلا بهناء وشقاء .

وأما أن للإنسان من ما جلس هو وفرح وأحساس ولذات ومروءة وحقايات ومضاحك ونحيات ومهاني ومدح وثناء ، كما أن لديه الحيل والنتيجان والأساور والخالخيل وما شكلها ما ليس لدى الحيوان منه شيء ، فإن للإنسان في مقابل ذلك ضروباً من العقوبات وفنوناً من المصايات مما ليس لدى الحيوان من شيء . فيأراه الأحراس هناك المأتم ، ويدل التهنيتات التنازي ، ويدل الغناء والالحان النوح والصراخ ، ويدل الضحك البكاه ، ويدل الأيونات العالية المضيئة القصور المظلمة والتوابيت الضيقة ، ويدل الحلى والنتيجان والخالخيل القيود والأغلال والسلاسل ، ويدل كل ذلك ، وهذه كلها من علامات العبيد والاستعباد .



أما ثالث حجج ثلاث يوم فهو أن الله أكرم الإنسان بالوحي والنبوءات والكتب المنزلات ، وخصه بالآوامر والنواهي كالصوم والصلوات والصدقات . . . وقد رده الحيوان هذا السهم إلى صدر الإنسان حين أجاب أن الله يبعث أنبياءه ، للإنسان ألا لكفره وجهه وانكاره لربوبية الصانع وجموده لوحداثيته ، أما الحيوان فهو يرى من ذلك كله « عارفون ربنا ، مؤمنون به ، مسلمون موحدون ، غير شاكين » . أما الصوم والصلوات والصدقات فهي طلب وعقوبات وفقران للذنوب وغزو للسلبيات ، والحيوان لا يحتاج لشيء من هذه الآوامر والنواهي لأنه برىء من الذنوب والقحش ، وهنا يفخر الحيوان على الإنسان بأنه لا يتصل بآثامه إلا مرة واحدة في السنة لا لشهوة غالبية ولا للذة رابضة ولكن لبقاء النسل . فالإنسان هنا متهم بشربه الجنس كما أنهم من قبل يشربه الطعام . وأما ما جله في الكتب المنزل من بيان للحلال والحرام فهذا لفظة معرفة الإنسان بما ينفعه وما يضره ، بينما الحيوان قد ألهم جميع ما يحتاج إليه من أول الأمر .

حجة رابعة على سيادة الإنسان هي حسن لباسه ومتر عوراته . وقد رد على ذلك كلفة أخو دمه بأن كل ما يفخر به الإنسان من لباس إنما هو متخذ من سواء من البهائم . ولولا أن عصى آدم وحواء وبها لما طردا عريتين من الجنة واحتاجا إلى كل هذا الخباس ، ولظل الإنسان مثل مسائر الحيوانات التي كانت في تلك الجنة ولم تعص لربها أمرا .

حجة خامسة أنه ليس هناك جنس أنسى قلوبا وأقل نفعا وأكثر ضررا من السباع ، وكان الجواب أنهم تعلموا من الإنسان واقتدوا به فيها بفعله بالبهائم . بل إن الإنسان هو الذي أوحى السباع إلى ذلك ، لأنه قبل خلق آدم كانت لا تحتاج إلى صيد الأحياء من البهائم لأنه كان في كثرة جيفها وما يموت كل يوم بأجاملها كفاية لها وقوت منها ، ولكن عندما جاء الإنسان استأثر بالانتماء والبهائم ولم يشترك في البرارى والأجام واحدا منها ، عمدت السباع جيفها فاضطرت إلى صيد الأحياء منها ، وحل لها ذلك كما حل للإنسان الميتة عند الاضطراب . وأما أن السباع تقبض على فرائسها بمخالبها وأنيابها وتحرق جلودها وتشق أجوافها وتكسر عظامها وتشرب دماءها وتأكل لحمها ، فهذا يفعل الإنسان أيضا لكن بسكاكين حديد ثم نار الطبخ وحر الشئ زيادة على ما تفعل السباع . وأما ضرر الحيوان لغيره فهو أمر صغير حقير إلى جانب ما يفعله الإنسان لا لغيره من السباع فحسب بل وليعضه البعض من ضرب بالسيف والسكاكين ، وقطع الأيدي والأرجل ، والحبس والسرقة ، والغش والخيانة في المعاملة ، والمكر والخديعة (يلاحظ هنا المساواة بين العدوان الجسمى والمدون النفسى) وهو لا تفعله السباع مع بعضها البعض .

أما قلة نفع السباع لغيرها من الحيوان ، فإن الإنسان ينتفع منها بجلودها وشموها ، ولكن أي منفعة للحيوان من الإنسان ؟ وإذا كان هناك عدوان من الحيوان فلما هي عدوى من الإنسان على طول تاريخه منذ قبل قبايل أخاه هابيل .

ولا يكتفى زعيم السباع بالدفاع عن جنسه ، لكنه يحول دفاعه إلى هجوم وإهمم للإنسان ، فأهل الصلاح من الإنسان يفرون إلى رؤوس الجبال ويطنون الأودية والأجام مأوى السباع ويهاورونها في أمكانها ولا تعرض لهم السباع ؟ لهذا دليل على صلاح السباع لأنه لا يهاشر الأغيار إلا الأخيار ، كما لا يهاشر الاشرار إلا الاشرار . وقد أبد أحد حكماء الجن هذا الرأي مما جعل ميزان العدل يميل مع الحيوان وضد الإنسان ، وكان دالة على ذلك هو أن يسدل الستار على ثلاث يوم من أيام هذه المناظرة وقد خجلت جماعة الأتس لأول مرة ونكست رؤوسها حياء .

فلما كان اليوم الرابع والأخير ، افتتحت الجلسة بلا مقدمات ، واستؤنفت المناظرة المتبعة كأنما لم تتوقف ، فعضى الإنسان بفنصر بمختلف المهن والحرف والوظائف التي يشغلها الناس ابتداء بالملوك والأمراء . وقد تولى البهلاء الرد فذكر أن إزاء كل ما يفخر به الإنسان في هذا الصدد يوجد ما هو مدموم ابتداء من التعارفة والجلبارة والكفره والفيقره والصلصوص ... مما لا يوجد عند الحيوان . وإذا كان عند الإنسان ملوك وجنود ورمية ، فإن لجماعات الفيل والنحل والطيور رؤساء وجنودا وأعوانا ورمية ورؤسائها أحسن سياسا وأشد رعاية من ملوك بني آدم لرعيهم ، لأن ملوك بني آدم لا ينظرون إلى أمور الآخرين إلا من خلال مضغتهم هم أولا ، بينما ملوك الحيوانات ورؤسائها لا يظلمون من رعايهم عوضا ولا جزاء فيها يسوسهم - اقتداء بسنة الله الذي خلق عبيده وأعظامهم من غير سؤال ولم يطلب منهم جزاء ولا شكورا . وهكذا يوجه الاتهام للإنسان بالانانية للمرة الثانية بعد أن اتهم في الثانية عند تربيته أولاده ، كما اتهم من قبل بالشره في الطعام والجس . مما أخجل جماعة الأنس للمرة الثانية في هذه المحاكمة .

ثم استأنف البهلاء فتقدم لما يفخر به الإنسان قائلا أن النحل يبوته أحذق من المهندسين والبنائين ، وهكذا العنكبوت ودودة القز وغيرها ، وكذلك يتفوق الحيوان على الإنسان في تربية أولاده ، فالإنسان يحتاج إلى التعلم حتى آخر العمر ، بينما يخرج فرخ لا يحتاج إلى تعليم من الأباه

والأمهات . (والواقع أن تعلم الإنسان سقى آخر العمر حجة الإنسان وليست حجة عليه ، فذلك أحق ميزاته الانسانية) .

وأما افتخار الإنسان بأن منه الشعراء والخطباء والمتكلمين فهو من عدم فهم بمنطق الطير ولغته وتسيبته ، ويرماتا على ذلك قول الله عز وجل « وإن من شيء إلا يسبح بحمده ولكن لا تفقهون تسبيحه » فتسبىك الله تعالى إلى الجهل وقلة العلم والفهم بقوله « لا تفقهون تسبيحه » ، ونسبنا إلى العلم والفهم بقوله « كل قد علم صلاته وتسيبته » .

الحجة الثانية التي افتخر بها الإنسان على الحيوانات في رابع المحاكمة هو وحدانية صورته وكثرة صورها واختلاف أشكالها ، لأن الرقاسة والربوبية بالوحدة أشبه ، والعبودية بالكثرة أشبه ، وقد رد زعيم الطيور قائلا « صدق أبنا الملك بما قال ، ولكن نحن وإن كانت صورتنا مختلفة فنفوسنا واحدة ، وهؤلاء الأنس وإن كانت صورتهم واحدة فإن نفوسهم كثيرة مختلفة الكثرة أرائهم واختلاف مذاهبهم وفنون دياناتهم ، حتى أنهم يكفرون بعضهم بعضا ، والحيوانات من هذا كله يراه ومذهبي واحد » فكلنا موحدون مؤمنون مسلمون غير مشركين » .

وهنا يعلن المستبصر الفارس أن بني الإنسان أيضا ربه واحد ، ولكن جاء اختلاف الديانات والآراء والمذاهب لأنها طرقات ومسالك ووسائل والمقصود واحد ، من أي الجهات توجه الإنسان فثم وجه الله .

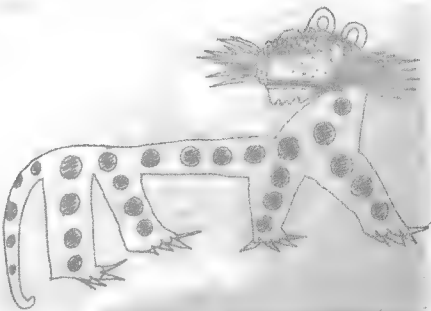
غير أن ملك الجن ألقى سؤالاً هاماً عزيزاًل يؤرقنا إلى اليوم في الجوار العائثر حول الدين والسلطة وهو : لم يقتل الإنسان أخاه الإنسان إذا كان أهل الديانات كلهم تصدعهم هو التوجه إلى الله فيدعيه المستبصر الفارس : نعم أبنا الملك ، ليس من أجل الدين ، لأن الدين لا كراه فيه ، لكن من أجل سنة الدين الذي هو الملك أي من أجل السلطة بلغت اليوم . أن قتل الأنفس سنة في جميع الديانات والممل والدول كلها ، غير أن قتل النفس في الدين هو أن يقتل طالب الدين نفسه ، وفي سنة الملك هو أن يقتل طالب الملك غيره . وقتل النفس في الدين منناه انكارها وقتل شهواتها ، والموت في سبيل الله . (انظر ملحق رقم ٢) .

أما ثالث حجج ذلك اليوم فيبدو أن الإنسان احتفظ به إلى اللحظة الأخيرة ليلقيها كالضربة القاضية عندما تفصل ضرباته الأخرى ، لقد ضمه الله بالبعث والنشور ، والخروج من القبور وحساب يوم الدين ، والجواز على الصراط المستقيم ، ودخول الجنات من بين سائر الحيوان .

وقد حاول الحيوان أن يفند هذه الحجة بضدها ، كما سبق أن فند حجة ، زهو الإنسان بأن له أعيادا وأفراسا ، ذلك أن الإنسان قد وعد كذلك بمذاب القبر وسؤال منكر ونكير ، وأحوال يوم القيامة ، وشدة الحساب ، والوعيد بدخول النيران وعذاب جهنم ، أما الحيوان فلم يعد له إنبواب ولا يعقاب .

فيادر الحجازي بالرد بأن الإنسان يتفوق على الحيوان بالخلود على أي الأحوال ، وهنا أجمع زعماء الحيوان وحكامه الجن على التسليم بهذا التفوق الإنسان . وطلب ممثل الإنسان ذلك الخير الفاضل الذي المستبصر ، الفارس التسيه ، العربي السدين ، الخفي الاسلام ، المصري الأدب ، المبراني المخير ، المسيحي المناهج ، الشامي التسك ، اليوناني العلوم ، الهندسي التسمير ، الصوفى الاشعارات ، الملكي الاخلاق ، الرباعي الرأي ، الألفى المعارف ، طلب النطق بالحكم .

ولقد أمر القاض أن تكون الحيوانات كلها تحت سيطرة الإنسان ، فقبلوا حكمه ، وانصرفوا أميين ◆





زينة الدنيا

حسن نور

تبطلع حسرتها وتسرح للبعيد .. تمصص الشفاه .. في
أسى تمز الرأس ..

تمس : الأمره .. تدمع العينان .

تتمالى دقات الهون .. صوت النسوة .. إسمع كلام أمك ..

إسمع كلام أبوك .. تنهد .. يرتفع الصدر .. تزفر ..

قالوا له : ربما يكون منك ؟

جرى .. اجتازت قدماء مدخل العيادة .

— مم تشكو .. ؟

سأله الرجال قلقوا الوجوه .

(ماذا أقول لهم ؟)

الشفطان ظلنا مطبقتين ، وأعين المرض مرشوقة في وجهه .

قال : أصل .. يعنى .. الموضوع .

قال أحدهم : قلها ولا تجبن .

من حولها تعالت الفقهقات .

أحس بشئ يغل في رأسه ..

(وبعد .. أنصرف .. أم .. لكن)

تخمير حسائين

زعت عقيرة التمورجى .. إستدار .. جرى .. احتوته

الحجرة كابية الضوء .

— إخلع .

كان يدرع الممر الواقع في نهايته غرفة العمليات .. يضرب

راحة كفه اليسرى بقبضة يمينه .. يرسل عينيه إلى السياه ..

تتمتم الشفاه : يارب .. ترتد العينان إلى ميناء الساعة ..

الواحدة .. ودقيقة .. ودقيقتان .. وثلاثة و ..

يتخطى صراخها حاجز الجدران .. يوروه

تتلطفه أذناه .. ينقبض القلب .. تتمتم الشفاه ..

ويسود الصمت .

خمس سنوات ولم يتفتح بطنها بجنين اعترها القلق ..

سألت لداها فدلن نصائحهن في أذنيها .. لتلفظها وتجرى إلى

الأطباء .. المستشفيات .. العطارين .. الأضرحة ، وحتى

المشعوذين .

من البيوت المجاورة تنطلق الزغاريد المبطوطة ..

ومبروك .. تترى في عزكم .. إلى أذنيها يحمل الهواء دقات

الهون وأصوات الصبية القرحة تحتلط بأصوات النساء ..

تتحسس بطنها .. من داخلها يتسرب السؤال أ لم .. ؟

تطلق آهه .. يشزح الحجر الجاثم في الصدر .. الأذنان

تلقطان أصوات الصبية المتناغمه ..

« يارب ياربنا يكبر ويقي قدنا »

بمنه ويسرة تحسرت الرأس .. من العنينين أطل
الحجل .

(يبدو أنه لا مفر)

بين الاليتين حس الطيب أصبعه الأوسط في خيبار زجاجي التقط
المخلوف .. تحت المجهر وضعه .

- خير يا أفندم .. ؟

تحجرت العينان القلقتان على شفتيه .

- لا عيب لديك .

الحمد لله .. صرخت روحه فرحه وجرى خارجا .

سألته أمه : إلى متى ستنتظر .. ؟

قالت شقيقته : أنت شقيقنا الأوحد ، وتريدك أن نخلد إسم
أبتنا .

قالت أمه : أنتظرت ما فيه الكفاية ولن يلومك أحد .

زعم في حده : وما قولكم إن كان العيب مني .. ؟

من نافذتها المطل على الحارة تنظر إلى الأطفال وهم ذاهبون إلى
مدارسهم ، وهم عائدون .. يلعبون .. يدرجون
شقاوتهم .. يضحكون .. يهقون ..

وتراه يداعبهم في رواجه وغدوه .. يحسحح على رؤوسهم ..
يأخذهم بين يديه .. يضمهم إلى صدره .. يتابعهم ..

تغالب دموعها تترقرق في العينين .. تنقلت لتنسأل فوق
الخدلين .. إلى الخلف طوحت الرأس .. بدت زرقة الساء

صافية .. يارب .. تتمدت شفاهها ..

(لكن لا بد من عمل شيء)

فسألت وسألت ، وقالوا وقالوا : فلانة شاطره جدا ..
وجرت إليها .. وجدت نفسها تقف وسط الحجره .. تنقل

العينين بين الجدران ، والسؤال حائر في الرأس .. ماذا أقول
لها .. ؟



على صفحة وجهها قرأت الطيبة حيرتها .. بادرها قائلة :
أهلا أهلا .

استيقظت كنفها بين قبضتها .. على مقعد مجاور لمكتبها
أجلستها .. عن إسمها سألتها وسها وتاريخ زواجها .

و .. بسيطة جدا .. تعال .. نغدى

وأخذت العينه ، وضيق حديق العين ، وراحت تكتب
ملاحظاتها .

- خير يادكتور

- خير .. علاجك بسيط جدا .. لبوسه كل يوم ليلا لمدة
أسبوع ، وأراك ثانية ، ودورت الرأس ، والمرأى ، والبطن

تفرغ ما بها و .. آه .

جاءت أمها .. جست صدرها ، وجدته مكورا في غير
لبوسه .. دافقا .

الدهشة انشربت وجهه المعجوز .. همس ..
معقول .. ؟

دخل الدار يسألها عن حاجتها .. زادت مساحة البياض في
حديق العينين لما وجد لديها فاكهة كثيرة ولحيا طريا .. سألها :

من أين .. ؟

همست : من عند الله .

بعينه انجم إلى السماء .. سأل نفسه وكأنه يؤنها : كيف فائق
ذلك .. ؟

العينان مهران يهودان بالدمع .. تحلل جماعيد الوجه .. إلى
الساء رفع يديه .. تضرع .. يارب

لكن المرأة عجوز عقيم ، وأنا قد بلغت الكبر .. لكنك
القادر

سألتها لما رأت حيرتها : إيه يا أمي .. ؟

قالت عينا المعجوز : كل شيء جائز .

قالت : طمئنني .

أصاخ المعجوز السمع لصوت خافت آتية من البعيد .

- إن الله يشرك .

- قولي يا أمي .

- حامل يا أبتني .. حامل .

رآته .. قبالتها فقالت له بصوت نرح .. ميروك
يا بني .. زوجتك حامل .. أجز ، واشتر لها لحيا ودجاجا ،

ودعها تنام على ظهرها .

أن يكون له جناحان حتى .. أن يزعم بلاء فيه ليعلمناصل
الأملا .. زوجتي حامل .. أراد .

(أمسك عليك نفسك يا ولد وإلا أضحكك الناس
عليك .. نعم .. يجب .. لكني غير قادر .. أريد أن
أعلمها)

فحصتها طيبة الاستقبال فأمرت بسرعة نقلها لغرفة
العمليات .. ضمتها الغرفة القابعة في نهاية الممر .. هرولا
اليها الأطباء المثلثون .. وراءهم أغلقوا الباب .
آآآ

ملأ الخوف القلب .. اضطرب الخطو .. العينان قلقتان ..
قبضة اليمنى تضرب الهواء .. و .. يارب
والله .. وواله .

وانفتح الباب .. النقطتها عينها .. قالت والبسمة تعلو
نفرها .. مبروك .. ولد .
- سمعت أذنه القلب يهتز : الحمد لله .. وهى .. كيف
حالها .. ؟

لم ينتظر ردها .. جرى اليها .. فوق جبينها طبع قبلته ..
القب سلامه .. الق مبروك .

كان الوجه مندى بالمرق ، والأجفان تغشى بؤبؤى
العينين .. براحة كفها الواهنه مسحت رأسه .. افترشت
شفاتها بسمة حلوه .. سألته عينها :

ميسوط .. ؟

سألها : أين هو .. ؟

سألته : ماذا ستسميه .. ؟

قال بلهفه : يحيى .. سأسميه يحيى .

دخلت تسبقها بسمتها .. قالت تسأله : أنت أبوه

قال : نعم .. أين هو .. ؟

- اطمن .. فى الحضانه

- هل يمكنها الخروج اليوم .. ؟

- انهب إلى الادارة وسدد الحساب حتى استخرج لك اذن
الخروج .

جرى الى الدرج .. أمام مكتبه وقف .. الفاتوره لو
سمحت

قلب فى أوراق أمامه .

- كم المبلغ .. ؟

- مئة وثلاثون جنيها ونصف .

(إيه ؟ يا غير)

تسللت الأصابع الى جيبه .. تحسست الأوراق المطويه ..

مئة وعشره فقط ، وليس فى البيت مليم آخر ..

(والعمل .. ؟)

تمددت الحيرة داخله .. تكدر الوجه .. الى البعيد

سرحت العينان ، والسؤال يلح داخل جدران الرأس ..

(ويعد .. ؟) لم يجد جواباً .. لكن الخطوات المترنحة

اجتازت المدخل وراحت تلمس الطريق ، وكل المراتى يأت

رماديه ، والشفشان تمنعان بسؤال : ماذا كان سيحدث لو لو

لم يحيى ؟ ؟ ◆



- إذن لازم تشترك فى جمعية .

قالها زميله فى المصلحه وهما جالسان أمام مكتب الوكيل ..
الجدله الكامى النظيفه تكسو الجسم ، والأزوار صفراء
لامعه .. دائما لامعه .. لما أعجب بمظهره الوكيل طلبه
بالإسم .

- جمعية ؟ لا .. لا .. أنا لا أتعامل بالقسط ولا أرتبط
بجمعيات .

- لكن يجب أن تأخذ فى حسابك أنه ستكون هناك
مصاريف إضافيه ستطلبها المناسبه .

- آه .. نعم .

- عشرة جنيهات كل شهر ، وتقضى مائة جنيهه

- بشرط .. أقبضها الساع .

- أول أخسطن ياذن الله .

- اتفقنا .

قالت له وهى تتلوى فوق سريرها : إحضر سياره
بسرعه .

- ألم تقولى أن موعدك أول الشهر .. ؟

الرأس ثقيله ، والسائل الدافء ينسال منها ، ودواليك

السياره تطوى الطريق .

- حاول الدخول بالسياره حتى باب المينى فهى لا تستطيع

السير .

الطائر الغامض

مهدي محمد مصطفى

٥٨ • الثامنة • العدد ٨٣ • ٢٩ رمضان ١٤٠٨ هـ • ١٥ مايو ١٩٨٨ م

أنت غمضي ،

وأي صحراء نزلتي ،

وطباشير الطفولة

؟ أو يا سيورة الدرس التي ، عن قبرات ،

في نزيب الروح يبيكين على أخصاني منقاي ،

ويشربن تشبيجا من سهيل الجرح ، نيرا ، للمواويل ،

وليل الليل ينسى ظله متحليرا من دمعني النهر ،

بيرا خابلا وجهي إلى قهر المدينة . . . ؟



غامضا تنسل من عينيك غابات فصولي .

أو لو بقي قليلا

كفي نغفي ؛

خبرها المظمور في الطين ،

ولكنك غمضي . . . ١١

ناديا راحة الموت على رمل الصحاري .

كنت ناديتك ؛

أن تلمس خوفي .

فالطريق الآن أبعد .

وبعيد . . . ي . . . يد .

كانت الريح دحانا ،

بيننا يبيكن ويهتر ،

فتساقطت بي أغنيات . . .

يا عسايفر المتالي ، . .

هوذا غمضي ، ويغني

وجهه فوق السنايل .

إنني أبحت عن عيني في راحة الجمر ،

وفي صفصافة القلب ،

إِنِّي أَذْكُرُ نَيْتًا ،
 بَيْنَ حَبِيْبِكَ يَفْعَى
 عَلَيْهِ الْفَجْءُ مَا كَانَتْ يَلَاذِي
 وَدُمُورِي لَيْسَتْ الْبَيْتُ ،
 فَهَلْ وَجْهَكَ مِثْلِي هَارِبٌ ،
 خَلْفَ التَّوَاخِيرِ الْبَعِيدَةِ ؟ ..
 * * *



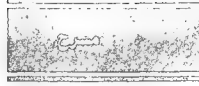
(تَنْدَةُ) الْآنَ فَوَانِيسُ الْغِيَابِ .
 وَمَوَاوِيلُ اخْتِرَاقِي ،
 فِي سَرَابٍ ،
 مَطْرَأُ كَانَتْ تُفْعَى ،
 عَنْ سُؤَالِي
 كُلَّمَا تَصَحَّوْ ،
 شَبَابِيكَ اخْتِرَاقِي ،
 وَالصُّدَى يَسْفِي فَضَاءَ ،
 بِالْأَغَاثِ

... أَيُّ نَهْرٍ ، سَوْفَ يَهْجِي فِي شِبْهَائِي ؟
 إِنِّي أَذْكُرُ نَيْتًا وَرَصِيْقًا
 فِي مَسَاءَاتِ الْمَتَائِي وَالصَّحَابِ
 يَنْزِلَانِ الْقَلْبَ مِنْ مِلْحِ الطَّرِيقِ .
 رُبَّمَا ،
 كَانَتْ سَمَائِي مِنْ ضَبَابٍ ..
 وَنُجُومِي ،
 تَزِيدُنِي نَزْفَ الْحَرِيقِ .

تَمْتَحُ الصَّحْرَاءُ جُرْحًا مِنْ نَيْابِ
 مِنْ فَرَادِيسِ الْحَزَنِ ،
 حَيْثُ تَبْقَى
 فِي قَبْرِ الرُّوحِ ،
 نَجْمِي عَنْ إِيَابِ

عَابِدًا لِلدَّارِ ،
 فِي عَيْنِيكَ سِرٌّ مِنْ رَمَادِ الْجُوعِ وَالتَّيْغِ الْغِنَاءِ ...
 أَوْ لَوْ تَقَفُو قَلِيلًا ..

كَمْ تَرَى وَجْهِي ،
 رِيَاخًا فِي وَجْهِ الْعَابِرِينَا ...
 إِنْنَا ، كُنَّا مَعًا نَبْحُ عَنْهَا ،
 فِي شَرَائِي الْمَدِينَةِ
 وَعَيُونِ الْقَابِلَاتِ
 كَانَ يُسَمِّرُ لَحْنًا
 فِي مَزَامِيرِ الْفُصُولِ ...
 مَطْرَأُ فِي صَبْرَةِ الْبِلَادِ ،
 مَفْتُوحِ الْجَزَاعِ ،
 رَجْمًا مِنْ سَنَوَاتٍ مَا ،
 وَأَرْضٍ مَا .
 يَقْصُ الْحَزَنُ عَنْهَا
 زَهْرَةً مِنْ جَسَدِ اللَّيْلِ الْبَعِيدِ
 طِينَهَا مِنْ كَلِمَاتٍ وَعَصُورٍ .. ◆



ويتحكم الضوء في الماكياج المتقن - أي تقلل من أحكامه . كما أن الإضاءة الصحيحة وليلة الخبرة ، مساعد قوى لفن الماكياج . ومن أبرز الضرورات وجود التعاون التام بين أخصائي الماكياج (الماكس) ومهندسين إضاءة المسرح ، للحصول على خير النتائج الممكنة ، إذ يمكن تصميم الأثر الضوئي ليكون متما ومكملا للماكياج . ولا فائدة من أية تعليمات محددة يصدرها المخرج في عملية الماكياج . إذ تختلف الوجوه .

والماكياج الذي يلائم شخصاً ما تمام الملائمة قد لا يصلح لشخص آخر . ويجب عند عمل الماكياج مراعاة ظروف الإضاءة ووضعها في الحسبان ، فإذا كانت الإضاءة ستغير من منظر إلى آخر تغيراً ملحوظاً ، يجب تغيير الماكياج تبعاً لها .

والشخص الوحيد الذي يمكن الاعتماد على حكمه في ملائمة الماكياج للشخصية هو المخرج ولا أحد غيره . فهو الذي ينظر إلى الممثل النظرة الفنية المثالية ، وهو الذي يعرف حقيقة الموقف ، وبصحة كثيرة مناسبة هيئة الممثل للدور الذي يقوم بتمثيله .

والإكثار من الماكياج لغرض التكرار غير مقبول في المسرح . ومن الأحسن الاقتصار على الضروري منه ، فالماكياج ما هو الا وسيلة ملائمة الوجه للدور . والماكياج الظاهر بسبب تشتت ذهن المتفرجين .

ويمكن تجسيم وجه الممثل بالماكياج في حدود المقبول ، فالأجزاء المراد أن تبدو غائبة تصبغ بلون فاتح ، والأجزاء المراد إبرازها تصبغ بلون فاتح . كما أن اللون الأحمر يجعل البشرة دائياً قاتمة ، وعلى هذا تبدو أي منطقة مصبوغاً باللون الأحمر غائبة قليلاً .

وعند عمل ماكياج لتقليد متصعب العمر ، من الأفضل استعمال التجسيم بدلاً من رسم التجاعيد ، وذلك لأن أربع رسم تجاعيد تبدو كخط من الأساخ عند رؤيتها من مسافة بعيدة .

ويمكن استخدام الأصباغ ببراعة وحسب ، فلا حاجة إلى استعمال الأجر الظاهر وأجر الشفا للرجال ، ومع هذا فإن الشاب الأنيق يجب أن يبدو بلون وردي ينم عن الصحة ، وما يحتاجه من لون أحمر يجب أن يوضع في أثناء التجسيم ، كظلال تحت الحواجب والأفث والذقن ، كما يمكن وضع لسات خفيفة من الأحمر في الزوايا الداخلة

تأثير الماكياج والاكسوار والأثاث في التكوين المسرحي

عثمان عبد المعطى عثمان

استعمال الصبغات المسرحية والمساحيق على الوجه مباشرة في الماكياج المسرحي .

وظلت طبقة الماكياج سميكة أشبه بالقناع حتى السنوات الأخيرة ، ثم قام الكيميائيون بعمل الكثير من الأبحاث والتجارب للحصول على مواد ماكياج تعطي مظهراً طبيعياً أو قريباً من الطبيعي قدر المستطاع ، وذلك بسبب تقدم طرق الإضاءة الحديثة الباهرة ، ودفقة حيون آلات التصوير الفاحصة في السينما والتلفزيون .

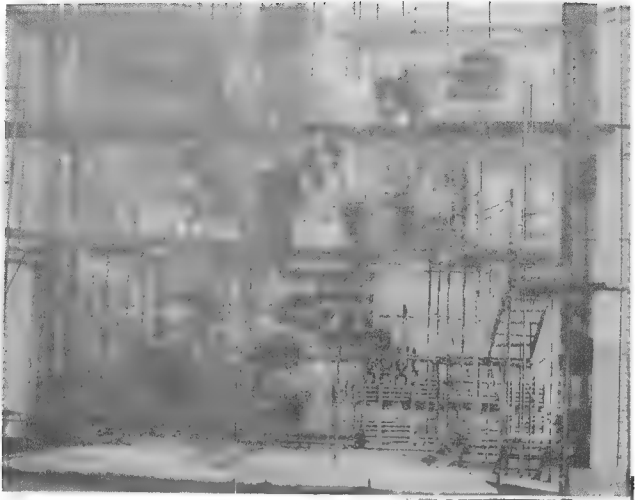
إن بعض المخرجين لا يميّزون نعومة الوجه الناجمة عن استعمال الماكياج ، ويحاولون جهدهم الحصول على ما يسمى بالأثر الخطي Documentary effect في إخراجهم بعدم استعمال الماكياج للرجال ، وفي بعض الأحيان للسيدات أيضاً . وما يؤسف له أنه في أغلب الأحوال لا يبدو الممثل طبيعياً على خشبة المسرح ، إذ يقضي عدم استعمال الماكياج على الممثلين صبغة العمومية المألوفة . يظهر كل عيب أو بقعة في وجوههم . عندئذ تكون الحقيقة الواقعية مكروهة ، وتقضي إجابة الممثل في تمثيل دوره ، لأن ذهن الجمهور قد يشرد عن متابعة السرد بسبب عدم استعمال الماكياج . وعلى أية حال . إذ أراد المخرج التصمك بالعمومية المألوفة ، فلا مانع من استعمال أقل قدر من الماكياج ، أو يستعمله بما يكفي فقط لإظهار الشخصية .

استعمل الماكياج منذ أقدم العصور للزينة لدى الجمهور ، ولتمثيل مختلف الشخصيات على المسرح فكان الرومان يصبغون شعورهم أو يبيضونها ، ويصبغون أقدامهم وركبائهم واستعملوا ألواناً شتى من المساحيق . كما استعمل المصريون القدماء الكحل والحناء ورمسوا خطوطاً سوداء حول عيونهم ، ودهنوا أجسامهم بالزيت العطرية ، لئلا يلامع برقة .

وكان للائمة أهمية عظمى في المسارح الرومانية والإغريقية لتعرف على الشخصيات فلونت الأئمة ، وشكلت لتبر للجمهور عن الشخصية التي يريد الممثل تصويرها . واستعمل الإغريقون ، والساميون ، والصينيون ، واليابانيون ، والهنود وهنود أمريكا الحمر والماوري ، وغيرهم ، الأئمة في الحفلات والرقص الديني ، كما استعملوها لبث الذعر في قلوب أعدائهم وقت القتال .

وحتى العصر الإليزابيثي كانت تستخدم الأئمة بمختلف أشكالها لأغراض التسلية المسرحية . فكان يستخدم قناع خاص لتمثيل كل شخصية أو عاطفة ، ونقشت على كل قناع ملامح خاصة .

ولكى يستطيع الممثل تحريك ملامحه التعبيرية في سهولة ويسر ، ويمكنه تغيير معالم وجهه تبعاً للدور التي يقوم بها ، انتشر



للعينين ، وفي الخياشيم . ويمكن تقليد السن المتقدمة بوضع اللون الأخضر في هذه المواضع ، كذلك تظلل السيدة المعجزة وجهها عادة باللون البنفسجي .

وهناك عامل مهم يؤثر في الماكياج ، وهو اثر المسافة Effect of Distance فالسفاة تطمس المعالم ، لذلك يجب تأكيدها حتى يراها النظارة الجبالسون في الصفوف الخلفية . ول سوء الحظ غالباً ما يكون التأكيد اللازم لمن في الصفوف الخلفية على حساب من في الصفوف الامامية . ويبدو هذا بوضوح في آثار معينة ، كالتيارات .

والإضاءة المسرحية تبيض ألوان الوجه ، لذا يجب على أغلب الممثلين والممثلات أن يلونوا جفونهم وحواجبهم ، ويصبغوا خدودهم باللون الأحمر ، حتى ولو كانوا يريدون الظهور فوق المسرح بمظاهرهم التي هم عليها في الحياة العادية . وهذا لا يشمل ذوى الشعر السوداء والبشرة السمراء أو المتوردة ، الذين ليسوا في حاجة إلى الماكياج ، وقبلنا تعكس الأضواء المسرحية على الممثل ظلالاً طبيعية ، وهذا يعمل من

الضرورى تقليد الظلال في المنطقة بين الحاجب والجفن العلوى ، وفي المنطقة السفلى للأف والذقن .

إذا فاهم وظائف الماكياج : أن الممثل يستعمله ليعطى المتفرجين وفي الحال الانطباع الصحيح عن سن الشخصية التي يمثلها ، وصفاتها ، وصفاتها الأساسية .

فإذا كانت الشخصية جثة نغمية ، صمم الماكياج لينقل إلى المتفرجين هذه المعلومات ليحس هذه الصفات ويمارة أخرى ، الماكياج وسيلة فعالة لنقل أنواع معينة من المعلومات إلى النظارة دون ضياع الفاظ أو وقت . . كما أن من وظائفه . كما سبق وقلنا . معادلة الأثر المبيض الناشئ عن الضوء الشديد المركز على النصة . . وأخيراً فهو يؤكد بعض الملامح التعبيرية ، كالعينين والفم ، حتى يستعملها الممثل بحكم التعود لينقل مشاعره إلى المتفرجين فإذا ما أكد الماكياج هذه الملامح ، مكن الممثل من نقل إحساساته بدقة إلى أولئك الجالسين في أبعد المقاعد بصالة المشاهدين .

ولما كانت العيون واحدة من أعظم مظاهر التعبير في الوجه ، فإنها بحاجة إلى عناية خاصة لتحقيق كامل طاقتها ، ولذا يجب أن يكون الهدف إظهارها تماماً ، ليراهها جميع المشاهدين ، مع اجتناب جعلها تبدو غير طبيعية ، وهذا يتطلب كثيراً من العناية . فلنأكدها يجب وضع خط رفيع قائم اللون بفرشاة رفيعة ، أو بقطعة من أعواد تسليك الأسنان على حافتي كل من الجفن العلوى والسفلى .

ويجعل العيون تبدو أكبر من حجمها الحقيقي ، يمكن مد هذه الخطوط إلى ما بعد المثلث الخارجية ، ثم جعلها تلتقي معاً . ولزيادة التأكيد لعيون النساء ، يمكن صبغة الرموش بصبغة « ماسكارا » Mascara ، أو بالرموش الصناعية False eyelashes ، ولإكساب العيون تألقاً إضافياً ، توضع نقطة حمراء عند الركن (المرق) الداخلي لكل عين .

وإذا أريد إظهار العينين جاحظتين ، فيمكن وضع ظلال بيضاء على الجفنين العلوى والسفلى ، وتظليل الحاجبين مع

حذف صفة الرموش وخطوط العيون ، وإذا أريد ظهور العينين غائرتين ، فيمكن وضع ظلال بيضاء على الحاجبين والحاظيات العليا لعظام الوجنتين وتظليل الجفون ، واليون تحت الحاجبين ، عند استعمال ظل اللون ، من الأهمية مراعاة عدم ملء الظلال إلى جاتي الألف ، إلا إذا أريد بالذ اكتساب الوجه زيادة في السن . وتقبل الظلال الموضوعة على جاتي الألف إلى جعله حادا ، وجعل الوجه يبدو أكثر عمرا .

وتؤثر الملابس في الألوان ، وفي الماكياج إلى حد كبير . وعلى العموم فأحسن ماكياج في الضوء الحامى ، أو الملابس الزاهية الألوان ، أو الخلفية الزاهية ، هو الماكياج الزاهى اللون أيضا . أما في حالة الملابس القاتمة أو الخلفية الأكثر قتمة ، أو الضوء الشديد أو الباهر ، فيفضل الماكياج الاقتم .

ومن الصعب السيطرة على الترتيب Spang-les ، أو الذهب Seguin أو خراج النجف Rhinestones ، أم مثابيه ذلك من الأشياء البراقة التي تزين بها الملابس ، إذ أنها ذات سطوح عاكسة قوية تعكس أشعة الضوء ، ولذلك يجب وضع علول الشمع — Spray Type على هذه الأشياء ، وعلى أى حلى تراقه من المجوهرات لاطفاء بريقها ، بالأينا .

وعلى الرغم مما للماكياج من قيمة نفسية معينة النسبة للمثل ، فإن وظيفته الحقيقية ومن وجهة نظر المتخرج ، أنه يصد مقبول لإضاعة المسرحية ، وهرسم الشخصية يساعد في الفاعات الكبيرة على تصويب ملامح الشخصية إلى الجمهور .

وتعدّ الخاصية الثانية لهما جوهراً ،
والنفس والجسمية والصفات الشخصية من
بين العوامل المحيوية التي يملك الماكياج
لمساعدة على نقلها ، إذ لا يوجد على ظهر
لبسيطة فنان الماكياج يستطيع أن يوسم
إقناع تعبيراً مأسوياً مدججاً على وجه باسم
ظروب مجرد من المخيلة .

كما يساعد الماكياج الممثل ، كذلك يجب على الممثل أن يساعد الماكياج ، فما يؤثر عن لملمة المشهورين بأدائهم للشخصيات ، لاستحواذ على وجوه مرهنة ، و « أرواح » سريعة الحس وبشأن التأثير المشهود عادة المازج الحادق بين الماكياج ، والملابس .
التصميم .

وعلى أية حال ليست كل أنواع المكياج ما يتطلب تغيير ملامح الوجه . فمثلاً ما يعرف صانعة باسم المكياج السوي ، ولا يستهدف أكثر من تغييرات دقيقة غير جوهرية لا تكاد تذكر إذ يكون الهدف من زرع على المكياج طبخا للنمط الذي يبتغى من مظهره ولا يستعمل الأمر أكثر من توكيد الصفات التي يستحضر عليها بالقليل . ويسفر مثل هذا العمل في العادة عن عاولة لإبراز أحد قسمات الوجه جاذبية تبعاً للون العنصر ، وهو ذو طعق مثير

فمنذ خمسة وعشرين عاماً كان الماكياج
الأبطال المسرحيين يتزج بشدة نحو التشكيل
الرومانسي بل و « طابع الحسن أيضاً » .
وكانت الحواجب والموش تكمل يافراط ،
والخود تصبغ بجمرة قاتية ، والشفاة تدهن
بسبخاء ، أما اليوم فلا يلجأ الممثل إلى مثل
هذا النوع من الماكياج إلا إذا كان عليه أن
يكون « دو مانتان » .

ويعتبر ماكياج الشخصيات أكثر إثارة للاهتمام من الماكياج السري ، حيث أنه يؤدي إلى تغيرات واضحة في الملامح . هذا يستعين الممثل بعدد من الوسائل الحرفية ، ففي كثير من الحالات قد يغير شكل الوجه تغييرا كاملا باستخدام مسحوق الأنف أو غمد من المواد اللينة .

والمفروض أن ماكياج الشعر ينبغي إذا ما أعدّ جيداً ، أن يبدو مقتنعاً عن قرب ، أو من الصالة على حد سواء . ويختار عادة لون الشعر المقبول الذي يناسب شعر الممثل .

وأما من ناحية تأثير الإكسوار والأثاث في التكوين المسرحي ، فمن المعروف أن طراز الأثاث والإكسوار اللذين يستعملان في المسرحية ، يعتمدان لدرجة كبيرة على

المسرعية ذاتها ، كما يعتمد أيضا على
المخرج ، الذي يجب ألا يقع تحت تأثير لياقة
المصمم .

وحجم الأثاث أمر يجب أيضاً على المخرج ألا يقع فيه تحت لياقة المصمم ، وحجم الأثاث أمر يجب النظر إليه باهتمام . ومن الأفضل أن تغطي في استحضار قطع صغيرة الحجم من أن يكون الخطأ في كبر الحجم ، وهذه الطريقة يمكن تجنب تغذية جزء كبير جداً من منطقة التشيل يكون له حصة .

وغالباً ما يتضمن المنظر المصري تلك الأبركة المهددة بكراسيها المرسجة، أما لتقاعد العميقة فتوقع المثلثات في صعب مع ملابسهن، فضلاً عن أنه قد يصعب التفاوض منها أو نقلها، ولهذا يجب استئصال لفقم من الكراسي الصغيرة خفيفة الوزن بدلاً من ذلك.

وعب على المخرج أن يتعد عن وضع
اللايكة في مواجهة المتخرج غاما ، فقد تبلو
عندما يجلس عليها أكثر من اثنين وهي في
هذا الوضع وكأنها صورة فوتوغرافية .
طلما كان الممثلون يستحثون على أصوات
جيدة التصويب ، فمن المكم وضع ظهر
اللايكة - كما هو مألوف تجاه الجمهور ، بدلا
من وضعها أمامها في وسط الحجره مقابل
الجدار الخلفي « الوهمي »

أما الأثاث فيفضل الابتعاد فيه ، عن
الأثاث المصقول بدرجة كبيرة ، حتى
يعطى إككامات ضوئية لا تريح عين
المتفرج في تكوين الصورة العامة للرؤية
المسوحة ويمكن التغيير في طراز الأثاث
استخدام الستائر القروشة ، فمثلاً يمكن



ويجب أن ينسب المخرج إلى طريقة استعمال الوثائق والأطراف ، فمثلا لا يجب أن يُفلق الظرف ثامنا ، بل نلصق حافة المظروف من قمته فقط ، لكي يتسنى للممثل فضاة بسهولة وكذلك مع حالة وجود شريط قماشي مربوط به وثيقة ما .

والوثائق الأثرية والمخطوطات يمكن تمثيلها بالورق الأبيض السميك بعد دهنه باللون المناسب ، كما يستخدم الصلصال للاختام . ولا ننصح المخرج باستعمال الجبر الحقيقي في المسرح .

واللهب المكشوف على خشبة المسرح فيه خطورة .. لذا يجب على المخرج مع الطاقم الفني والتنفيذى أن يتخلوا كافة الحيلة والحذر عند استخدام النار أو اللهب . ويفضل استخدام الكهرباء في إعطاء هذه التأثيرات منعا لحولت حريق .

أما في حالة وجود أطعمة ، فيمكن استخدام الأطعمة الحقيقية ، غير أنها لا تكون عملية دائمة . وأحيانا يقتضى الأمر مع الممثلين التكلم في أثناء الكلام ، ولذا تفصل الأطعمة الطرية سهلة البلع . وبالمثل يمكن استخدام شرائح الفواكه بدلا من قطع اللحم والطيور وغيرها . أنا شرائح الطعم الكبيرة والأفخاذ يفضل عملها من عجينة الورد .. وشرائح الخبز المثلل بالزبد والسندونشات ، يجب أن تكون رقيقة بقدر الإمكان ، مع تجنب حشو الأخيرة بجماد . يمكن عمل الممثل كاليفونس والحبار والعصايطم .. أما الشاي والقهوة والكافكاو ، فيمكن تقديمها بالفعل وهى طازجة . أما الخمور والمشروبات الروحية فيجب عدم تقديم الحقيقي منها . ويمكن صبغ الماء أو الليمونة بصبغة قرمزية ، أو إضافة كمية قليلة من القهوة يتحول الماء إلى ويسكى أو براندى كما أن عصير البرتقال المزجج بالله يكون بديلا لطيفا لتبديد البرتقال ، ولتمثيل شراب الجن يكفي له الماء الصافي .

والتأثيرات يمكن استعمال الحقيقي منها ، ويجب امتداد سلوكها على الأرض حتى يثبت على قطعة خشبية بالحداد ، مع تغشية السلك وإبعاده من أقدام الممثلين حتى لا يتضرروا فيه ذهبا وإيبا . إن القاعدة الذهبية بالنسبة للمحلقات هي أن تبدو مناسبة لخصائص المسرح ، فالناسب في الحالة الواقعية ، قد لا يكون كذلك على المسرح ، كما يظهر من اللون الحقيقي عندما تراه تحت الأضواء القوية ◆



أن يكون وجهها منزويا عن المتفرج ، أو توقف عقاربها مع وجوب وقف دقائقها تماما . والحليات يجب الاقتصاد في استخدامها ما لم يكن المقصود منها إعطاء صورة للعصر الفيكسورى المكتظ بها ، وإذا لم تستدع الأحداث تحريك هذه الحليات في أثناء التمثيل ، فيجب تثبيتها في رف بسلك رفيع من النحاس وديبايس رسم . أما الحليات التي توضع على الموائد والمنضدة وغيرها ، فيمكن تزييلها بالرميل ، إذا كان هناك أدنى خوف من سقوطها .

وبالنسبة للسيف فيجب أن يرتديها الممثلون في فترة مبكرة من التدريبات ، لتجنب احتمال تعثرهم الخطير فيها ليلة العرض . والبنادق الخشبية القديمة يمكن أن تبدل بمقنعة بعد دهنها باللون الأسود . أما في حالة المسدسات التي يجب أن تطلق على المسرح ، فلا بد أن تكون فعلية ، مع وجود الترخيص الخاص باستعمالها ومع استعمال الرصاص « الفشنك » بالطبع .

وبخصوص النفود المعدنية فهى سهلة التدوير . أما إذا كانت العملة ورقية واستعملها الممثلون في « رزم » فيمكن استخدام « رزمة » من قصاصات الورق لتبدو كزومة أوراق مالية وذلك بأن تظهر على سطحها العلوى والسفل وقتان ماليتان حقيقتان .

مفرش من القטיפه إخفاء معالم منضدة وجعلها صالحة لعدة عصور مختلفة .

ويجب ألا يستعمل المخرجون الزجاج في التكوين المسرحى ، نظرا لانكاساته المرتفعة بجانب خطورته في حالة الكسر .

ومن المستحسن استعمال « الدواسات » على خشبة المسرح ، إذا أنها تخفض أصوات الأقدام ، وإذا تعلق الحصول على دواسة أو سجادة ، فيجب أن يطلب المخرج من الممثلين أن يتعلموا أحذية لينة قدر الإمكان ، حيث أن صوت النعال يشتت انتباه المتفرج ويعطل الإيحاء المسرحى .

أما الصور فيجب إزالة زجاجها ، والمرايا يجب وضعها بانزواء لكيلا تضايق المتفرج بانكاساتها ، وعلى أى الأحوال فيجمع قطع الأثاث التي يدخل الزجاج في تركيبها من الأسلم أن يخفف لمعان سطوحها ، وذلك بتغطيتها بشرعية من الورق الذى يشرب الشمع ، أو دهنها بالصابون أو « السبديج » ، بالرغم من أنه في هذه الحالة قد يبدو الزجاج ملطخا .

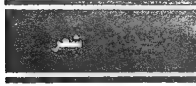
وإذا كانت الساعة ستبدو واضحة في التكوين المسرحى كشئ له ضرورته في المنظر يجب أن تشير عقاربها إلى الزمن المناسب لأحداث المسرحية . أما إذا كانت الساعة مجرد قطعة لتزيين المسرح ، فيجب

سائرة نحو طنجة
وإلى القات
واقتنا المساحيق
سير الفاتحين

أضحت في مصاف الخرافات
في عصر واد الرجال ،
اقتتال القبائل ،
(من ورثو اللات ،
(هابيل ، قابيل ،
ثم أباحوا ،
لاستلاب غنائمهم
في مصارف بيع الرقيق
أشهرًا حرماً
يذكر الفقراء بها
من صلبوا
فوق جذوع النخيل

الجرح عاموريه
والبحر في قرطاج
أنواؤه القزحية
من زيد الأمواج
وعقبه المسجي
والقمر الوهاج
كان السنا والسراج
بين الليالي البغية
ودرعنا والسياج
يوم الحتوف العتية

ابن معصمه ١٩
وشهوش التريغ فوق الجماجم
والمسالك مغلقة
إلا لن حملوا ،
شارة الإلتشار السريع
« والقادسية والقدس »
أقنعة الحمل الذئب
انها قدر الوهن
وخلص الجلياع ◆

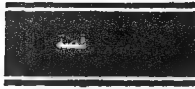


من أوراق عبد الرحمن الداخل

مروان محمد برزق



للدي احتنق القول
فليتحذ من عكاظ
قبله .
.. مثل إصطبل خيل ،
لضباط حامية الجند ،
.. مدقاة ،
للنساء العواهر .
فمداحل غرناطة
منذ رَج بها ،
الفاتح العرب
بين فكي ملوك الفرنجة
أقلت شمستا
فوق حيفا ويافا
والمخانيث ،
كانت تروء المساجد ،
والمدن العربية



عبد الحكيم حيدر

الشيخ أبو نواس ، وقد أرسل لأولاد غالي يوماً فأنلات صفراء
عندما كان غالي عجبوساً ، وكان الشيخ أبو نواس مرسوماً على
صليور أولاد غالي العرقانة ، وهو يتسم ، ويصب من براد
الشاي الطازج جداً في الأكواب المفضلة .

الرجل المتفني الأوداج علمي أن الجلد ميت : ميت ،
وأنا الجلد الحي : لأولاده ، ولا يبقى لنا من الدنيا سوى
اللحمة .

مسكت البلحة ، ولقت : الرجل المتفني الأوداج يعمل
في هيئة حكومية محترمة ، وأولاده حر ، مثل تلك البلحة ،
وأنا ليس في حرق ينهش ، ولا يعنيه من أمرى شيئاً ، فلماذا
يكرمي لحساب الذنوب ، وذلك أمامي ، وأحياناً يجرى ،
ومع آخرين - خلف ظهري - يشتمهم لحسابي ، وحبهم يزيد
يوماً عن آخر . تمجيت ، ورنوت للبلحة .

فجأة - وأنا جالس على المقهى - رأيت الأعضاء
والكبيارات ، وكل الدنيا حول عربة صفراء تلمع مثل
الشمس ، ووجدت أيضاً كل زكائب ثسوين البلدة ،
والسلطة ، والقاضي ، والباشا ، والدولار ، والطربوش ،
وعيون محمد علي باشا ، والمكسوس ، ومسافر المطافي ،
والبلدية حول العربة .

كان في العربة أمير ، وحوله حاشية لا أحرفها . دقت
النظر ، فرأيت المتفني الأوداج يكسر على عينه من الشمس ،
ويداري صلبته البائدة في الزحف بجريدة مطوية ، فعرفت
بألخوان سر البلحة ، وبلعت السر بجرعة ماء ، وكسرت
البلحة باستاني ، فغرّ الدود

أعطاني الرجل البلحة المساء ، فصدقته ، أنه ينوي لي
حياً - مدفوعاً به - من كل شرايته .
كانت أوداجه منتفخة وحرارة ، فقلت : هذه من بيته .
كان جده تاجراً ، ياتي بالخلوى من الشام ، والشاي من خيط





من زوايا عديدة بوصفه ممارسة لغوية متميزة تتجاذب وتتفاعل حولها الأفكار والنظريات ويظل - مهما أُنْزِمت - وثيقاً لطبيعته . وقد بلغت دراسة النص في عصرنا درجة عالية من التخصص الدقيق وهو ما يتبدى في السعي إلى ضبط المصطلح وإرصاد الأدوات الاجرائية .

والنص يحتاج إلى تسليح الناقد بأسلحة معرفية كثيرة يركز عليها للكشف ثراه وتعقيده . كما أن تعقد النص الأدبي يستوجب وضعه في سياق أنظمة أرحب لتبين علاقته بمجموعه ولغته وسياقه الاجتماعي والإيدولوجي ولذلك حاول هذا البحث أن يدرس النصوص في سياقين هما : السياق النصي وسياق التاريخ الاجتماعي .

فَلَمَّا كَانَ أَتْبَاءُ السِّتِينِيَّاتِ .

: كان للباحث موقف من الاختيار الذي ينبع من قناعة فكرية وفنية لدى أعمال الأدباء . فلقد اختار أدباء هذا الجيل لأنه يرى أن روايتهم في مصر تمثل حاضراً الرواية ومستقبلها . ولأن هؤلاء الأدباء بما انتخبوا وأضافوا ورفضوا من أشكال الكتابة وصلوا إلى درجة عالية من التبلور ويزور القسّمات مما يحتم ضرورة إنتاجهم وتحديثه في السياق الاجتماعي والفني . وقد تعرضت الدراسات الأكاديمية بإسراف في دراسة نصوص الأدباء الكبار الذين يمثلون رواد القصة والرواية والمسرحية لما لهم من مزية في نتاج الرواية لكن لم تتجاوزهم إلى غيرهم من الأدباء الذين يمثلون لحظات مهمة في سياق الأدب وعن أكملوا جهودهم أو تقاطعوا معهم وأضافوا إلى أعمالهم . والواضح أن الدراسات الأكاديمية أسرفت في دراسة الثابت المستقر الذي تأكد لدى الجميع أهميته حتى ظن البعض أن الأدب توقف لدى الرواد في القصة والمسرح وأعمالهم في الشعر ولذلك ما تزال الدراسات الأكاديمية في معظمها محجبة عن التصدي كثير من قضايا الكتابة الحديثة ؛ كقصيدة النثر أو شعر الغاية المصرية أو القصيدة المدورة . وهي كلها قضايا تنسم بالخصوصية والحضور والحيوية .

ولذلك غامر الباحث بالتصدي ، لا نتاج أدباء دون إيثار السلامة والانتظار حتى يتقشع الغبار ويضئ المتصنّع من الهزوم فالباحث يرى ، أن كتابتهم مغامرة فلا أقل من المغامرة في دراستهم .

أثر التغيرات الاجتماعية على الشكل الروائي في مصر

من سنة ١٩٦٥ إلى سنة ١٩٨٥

قطب عبد العزيز بسيوني

رسالة دكتوراه للباحث/ محمد أحمد بدوي ضاهر - كلية الآداب
جامعة القاهرة

رابطاً هذا بحركة نمو المجتمع والتغيرات المحاصلة له في تلك المرحلة . وإذا كانت هذه الرسالة كتب لها النجاح من خلال اكتمال أدوات صاحبها ووعيه بحركة الإبداع الروائي . فضلاً عما له من أعمال إبداعية في مجال القصة والشعر فإنها حظيت بنخبة من كبار الأساتذة أثناء المناقشة حتى تحولت المناقشة إلى مناظرة علمية مليئة بالآثار والجدل والحيوية وهم الاستاذ الدكتور عبد النعم تليمه الاستاذ الدكتور عبد المحسن طه بدر ، والاستاذة الدكتورة لطيفة الزيات . وهذه الرسالة جاءت مزدوجة الهدف تحاول من جهة تحقيق الإنجاز الروائي لجماعة الستينيات ومن جهة أخرى تبين طريقة في الأداء النقدي ، وهي ربط النص بالمجتمع وما يحدث له من متغيرات تنعكس بصورة واضحة في إبداع الأدباء . وإذا كان النقد يتجه إلى اجتماعية المضمون دون الشكل في معظم الأعمال وبهذا يبدو ناقصاً فإن هذه الرسالة تؤكد الاهتمام بالنص باعتباره خبيرة جالية تربط بين الفكر والتعبير عنه . وهذا ما دعى إليه النقد الحديث الذي ، يبنى تأسيس علم للنص قادر على ربط الإيدولوجي بالجمالي الشكل والنص بجمال لأوجه متعددة ويمكن دراسته

تتحو الدراسات الأدبية مناجى شتى في تفسير الظاهرة الأدبية . وتتعدد هذه التفسيرات بمقدار تطور تلك الظاهرة . وكان لابد من ظهور مناهج تواكب تلك الحركة الإبداعية النامية ، لتكف بنا على رصد تلك الظاهرة في قوتها معللة أسباب تواجدها في حركة جدلية بين الواقع وحركة الإبداع المنتج في حافة تاريخية معينة . ولما كان الإبداع دائماً يتأثر بمعطيات العصر وما يجعله من تيارات فكرية وثقافية فإن الرواية العربية ارتبطت منذ نشأتها بالواقع الاجتماعي ارتباطاً راحم واحد ؛ يؤثر كلاهما في الآخر تأثيراً واضحاً ونسطيع أن نرى صورة أخرى للمجتمع المصري من خلال الرؤية الروائية المعاصرة . من أجل هذا كانت رسالة الباحث محمد أحمد بدوي ضاهر ، الذي عرض فيها لمعالجة الشكل الروائي بالتغيرات الاجتماعية في مرحلة هامة من تاريخنا المعاصر (١٩٦٥ - ١٩٨٥) توضح فيها الدقة لإبراز حركة الإبداع الروائي من خلال جيل الستينيات مفارقاً عظماء بما قبله وما بعده . وكما تصدى ، لأعمال الأدباء الذين كان لهم دور بارز في تطور هذا الفن بالنقد والتحليل والمواجهة وتعبير القضايا حول إبداعهم

الصعوبات التي واجهت الباحث :

واجهت هذه الدراسة مجموعة من الصعاب أهمها : —

(١) ضآلة الدراسات التي أهتمت بملاقة الشكل وربطه بالواقع الاجتماعي مما جعل الباحث يعتمد على نفسه في تكوين مادته العلمية التي تتواءم وطبيعة البحث وأهدافه .

(٢) والمشكلة الثانية تتعلق باختيار نصوص التحليل . ومن المعروف أن أدباء الستينيات كان لهم إنتاج وفيراً يتميزون به من غزارة في الإنتاج كما ونوعاً . وهذه الكثرة والتنوع تحتاج إلى باحث يتميز بالمشابرة والصبر على فرز وفرملة هذا الانتاج

للخروج منه بنصوص توافق طبيعة البحث .

كما أن هذا الانتخاب النصي في نظر الباحث قام على معيار فني وأدبي يؤكد أصالة البحث ومنها اختيار النصوص التي يتحقق فيها أكثر من غيرها قيمة أدبية على مستوى الشكل والدلالة كما أنه اعتد بوعي الكاتب من خلال النص الأدبي وتشكيلاته اللغوية وغائتها مع سياق ينطوي فيه الثراء والتطور . وكان أهتمام الباحث بوظيفة الشكل من المعايير التي حكمت هذا الانتخاب لما للشكل من أهمية بالغة في فهم أصالة الكاتب واتجاهاته السياسية والدينية والاجتماعية والفكرية .

* **تقسيم الرسالة :** تحتوي هذه الدراسة على قسمين دون مدخل أو مقدمات نظرية محاولاً أن تكون المقولات النظرية جزءاً عضوياً من نص الدراسة ولهذا لم يك ضرورياً — فنيا يرى الباحث — أن يتورط في نقول وترصيعات عن كتب غربية لا تبدو وثيقة الصلة بممارسته النقدية .

* **الفصل الأول :** والفصل الأول من القسم الأول درس الباحث فيه ثلاثة نصوص لكتاب الستينيات رأى أنها تمثل سياقاً لقراءة وفهم هذه النصوص وهي « أيام الإنسان السبعة » لعبد الحكيم قاسم و « الطوق والأسورة » ليعلى الطاهر عبد الله والزيتى بركات جمال الغيطان .

« القاهرة »

مجلة الثقافة الجامعة الأولى

أدب • فكر • فن

تصدر منتصف كل شهر

مؤسسة محمد عبد الحليم الثقافية

وهذه النصوص - كما يراها الباحث - تلوذ ببعضاليات التشكيل الفلكسوري والرائي وتمتد بأن تبحث عما يشكل عناصر عضوية في الثقافة القومية .

● الفصل الثاني : قام الباحث بدراسة روايت « راما والثنين » والزمن الآخر » لإدوار الخراط . و « ممالك الحزين » لا أبراهيم اصلا ، ونجمة أغسطس لصنع الله أبراهيم ؛ مركزا على كيفية وضع انجازات الرواية العربية في سياق نصي يعبر عن واقع مختلف مغاير هو الواقع المصري والعربي . وقد درس الباحث هذه النصوص محاولا أن يبرز دلالتها في ارتباطها بالمدلول .

أما القسم الثالث من الدراسة فقد حاول الباحث في الفصل الثالث فيه أن يضع جماعة روايت الستينات في سياق التكوين الاجتماعي المصري ، بعد أن قام الباحث بتكييف المصطلح فيها عرف بالفريق الأدبي وختم الفصل بمحاولة إدماج إنجازات كتاب هذه الجماعة على مستوى التشكيل النصي في سياق المجتمع المصري الحديث وخارجه .

أهم النتائج التي توصل إليها الباحث :

ولقد تبين للباحث من خلال دراسة النصوص لأدباء الستينات أننا بيزاءه سعي جاد إلى تأصيل رواية ولاأه بدأ للواقع التاريخي بكل كشافته وصمته الخاصة ووظاته التاريخية . ومن ثم جاوز هؤلاء الأدباء سابقيهم إلى كثير من أشكال البناء الروائي الغربي من هذا الواقع .

وحاولوا أن يعيدوا إنتاج واقعهم من خلال صراع فني في تنمية النصوص لهذا الواقع . وهي تنمية قادتهم إلى رفض استراتيجيات البناء وإزاحتها من بؤرة المشهد الأدبي وإلى تبني استراتيجيات أخرى ، قاموا بتكيفها مع معطيات خاصة وإلى ابتكار وسائل جديدة في تشكيل العمل وبنائه .

ومضى الباحث أن نتاج هذه الجماعة لا تجمعها تقاليد فنية محددة ، أو شكل واحد أو مدرسة أدبية معينة ؛ بل تجمعهم هموم عامة تنطلق من الواقع الاجتماعي المعاش .

وقد نتج عن هذا أننا بيزاء أشكال متعددة جميعها سمات فضاضا حيث نجد الرواية المتعددة الأصوات ، والرواية المعارضة ، والمعارضة ، والوثائقية ورواية الأطروحة ... الخ .

وهذا التنوع لا يقتصر على الجماعة وإنما يتبلى واضحا في إنتاج الكاتب الواحد وفي الفترة الواحدة .

● أهم الملاحظات على الرسالة :

أولا ملاحظات ا. د . لطيفة الزيات : فجرت هذه الرسالة حوارا علميا أنتم بالحيوية والآثارة أحيانا والهدوء والاتقاع مرة أخرى في جو محوطه الجاذبية العلمية والجدلية المنطقية وكان السؤال الأول

س : لماذا أدرجت الفصل الذي تناولت فيه التكوين المصري الحديث في القسم الثاني من الرسالة وليس القسم الأول على بأن التاريخ الاجتماعي هو الأصل وهو المرجع للجمال ؟

ج : وقد أجاب الباحث قائلا : « لقد فعلت هذا للأسباب الآتية : -

أولها أنني لا أريد أن أصادر على معطيات النصوص حتى لا تكون فكرتي المسبقة تقودني إلى أن حق النصوص ، وتسرت النصوص تتحدث بنفسها وحاولت أن أخذ النصوص باعتبارها معطيات يمكن أن تقود إلى نتائج وفي القسم الثاني حاولت أن أجمع هذه النتائج التشكيلية في السياق الثقافي والأيدولوجي بوجه عام ؛ متخوفا من أن تكون البداية بالاجتماعي حجب عثرة في رحابة تحليل النص ومرونته وحتى لا أنزلني إلى نوع من إقامة التماثل بين البنية الاجتماعية والبنية الجمالية .

س : لا أحد يوافق على إقامة هذا التماثل السعيد كما تسميه ولكن في الواقع أن رسالة مثل رسالتك « تحليل البنية الجمالية » يكون دائما من منظور اجتماعي تاريخي سواء وعيت بهذا أم لم تع . وهذا هو الواقع في تحليلك للنصوص في القسم الأول . فانت تحليل نصوص الستينات كرد فعل للأيدولوجية السائدة في تلك المرحلة وكأليات تكوينية مناهضة لهذه الأيدولوجية فهل توافقني على ذلك ؟

ج : أنا طبعا موافق ولكنني حاولت الربط بين البنتين الاجتماعية الأدبية .

س : في القسم الأول وقبل أن تعرض للتكوين الاجتماعي الذي لم يصف إلى

جديدا وسادرك لك الآليات التي تعالفت معها كرد فعل للأيدولوجية السائدة في الستينات من خلال هذا المنظور التاريخي الاجتماعي الذي أشرت إليه أحيانا ثم نشر إليه في معظم الأحيان ولقد اكتسبت بعض آليات التكوين الفني دوما عداها مركز الصدارة في التحليل ومنها على سبيل المثال : تعدد الأصوات في النص كبديل ليمنه الصوت الواحد في الأيدولوجية السائدة وكذلك تعدد المراكز كبديل للمركز الواحد وكذلك رفض السمات واعتبار الحقيقة نسبية .

هذا يعني أنك عندما كنت تحلل لا يمكن أن تحلل البنية الاجتماعية في رسالة عن أثر المتغيرات الاجتماعية على الشكل الروائي دون أن يكون هذا التحليل من منظور ما ولا وقعت في التفتيت .

سواء ووجبت أول لم تع فالتحليل ليس بريئا ولا محايدا لذلك كان من الأولى أن تبده بالاجتماعي ولا تقتصر الجمالي قسرا للتكيف مع الاجتماعي .

ج : لقد رصدت مجموعة من الأشياء مثلا : ذلك السعي لدى أدباء الستينات في جزء كبير أو في تيار من تيارهم لاكتشاف أدوارهم البنائية والتشكيلية من خلال معطيات الواقع الثقافي والطقس البشري .

وربعت إلى موقف من الأيدولوجية المصرية ليس في ظل سلطة يوليو فقط ولكن في ظل سلطة التكوين المصري الحديث بكامله كنوع من الإجابة على السؤال الشهير الذي طرح منذ رفاعة الطهطاوي وما زال يطرح إلى الآن ؛ وهو الموقف من التراث والموقف من أوروبا .

وأصوّرنا ما يفعله جمال الغيطاني أو يحيى الطاهر عبد الله وعبد الحكيم قاسم ومحمد منجيب في كثير من أعمالهم من أنواع من الرد من خلال النص ، وطريقة الرد على موقف الأيدولوجية الذي لم يكن علميا بالمتى الكامل .

س : أنا موافقة تماما على هذا الرد ؛ ولكنني أسأل عن البات وليس عن مواقف والآليات منها على سبيل المثال : موقف الرواية أو مجموعة من الروايات موقف الحيات من المدة أو بالأحرى موقف التسجيل والمتفرج .

ومن ذلك مثلا غلبة الوصف على السرد الذي يفتن الحديث من خلالة أمام أعيننا وانتفاء العنصر الدرامي وبالتالي تقلص

الحوار . هذه الأليات توقفني على أنك
وصدتها بالنسبة لكتاب السينيات أم لا ؟
وهل أرجعتها إلى محتواها الاجتماعي ؟

ج : أنا حاولت أرجاعها للأيدولوجية على
أساس أن الأيدولوجية هي الوسيط بين
الاديب والواقع .

س : أنت على هذا الاختيار أرجعتها
للايدولوجية والتعدد للأحاديث في غيبة المد
الثوري الجماهيري ، وغيبة الديمقراطية صنع
القرار والتأثير في صنع القرار في
السينيات ؟

ج : يمكن أن يكون هذا صحيحا ولكنني
استعصت بعض آراء الباحثين السليين
يؤكدون على أن انتقاء الحوار في كثير من
الأعمال ووجود المونولوج أو الصوت الواحد
هو نوع من الإشارة إلى ما كان يسود الواقع
المصري ، في السينيات .

س : شكرا على هذا الرد .
س : النقطة الثانية منهجية أيضا :

من المفروض أننا عندما نبدأ الرسالة نبدأ
بأسباب اختيار كتاب دون غيره ومنصوص
دون غيرها وبكافة التعريفات التي تقدم هذا
الاختيار ومن المفروض أيضا أن ترسي
قواعد البحث التي تعمل على أساسها سواء
كانت هذه القواعد اطروحات نظرية
أو نقدية أو تعريفات لمصطلحات يتم
استخدامها في السياق وبذلك نحدد لصلب
البحث والخروج بنتائج ، فهل فعلت هذا ؟
ج : إنني أتصور أن تصدير العمل
بمجموعة من النصوص أفضل من حشد
التقارير والترصيمات في بداية البحث لأنها
أحيانا لا تكون بها إضافة ولأنني غير مؤهل
للإضافة إلى ما سأنقل عنهم . وفي هذه
الحالة لن أعرض بشكل صحيح للنظريات
التي سأنقلها ولكنني سأعطي تحديداتها فقط
والإشارة إليها .

س : أنت تعقد مقارنة متصلة بين نصوص
السينيات من ناحية وما جئت به من
نصوص من ناحية أخرى ويتجلى
النصوص لجبل السينيات يتوفر لك طرف
من الأطراف في المقارنة دون الطرف الآخر
فلماذا لم تحلل بعض النصوص السابقة
لتكتمل أطراف المقارنة . كما أن الإحكام
التي أصدرتها على كتاب ما قبل السينيات
تتسم بالعمومية وانعدام التفرقة بين كاتب
وآخر فهل يجوز هذا في رسالة أكاديمية ؟

ج : إذا كانت نتائج الدراسات السابقة
تتعبت معرفة علمية بنصوص هؤلاء
السابقين على أدباء السينيات وحدتها .

فمثلا يوسف السباعي من الرومانسيين
والبطل عنه هو الممتس إلى الطبقة الوسطى
وغيره من الأدباء .

س : أنت تصنف أدباء السينيات على
حسب الأجيال المتأخرين وكان المتأخرين
نبت شيطاني .

كما أنك تدافع عن الغموض على أساس
أن الواقع المعقد يتطلب بالتالي تشكيل
وتكوين في معقد . فإلى أي حد يمكن أن
نعقد هذا التشكيل الفني دون أن تسقط في
فوضى السالفهم الذاتي أو في فوضى
الطبعين في تتبع التفاصيل وإلى أي مدى
يتطابق تعقيد الواقع الاجتماعي بالشكلانية
من جهة والتشليلين في غلبة الذاتي على
الموضعي .

كما أنك ذكرت أن الغموض فعبيلة
كيف ؟؟

ج : إنني أرفض الغموض في حاله واحدة
إذا كشف النص الأدبي أن يكون رسالة بالحق
الفنوي .

س : نحن لا نطلب يكون رسالة بل نطلب
أن يكون دلالة مفهومة .

س : لقد أدت الكتب المتصلين بالسلطة
وبرأت ما عداهم . على أي أساس كانت
الأداة والبراعة ؟؟ ولبن أطلب منك أجابة
لأنها تحتاج إلى وقت طويل ؟ وإهناك على
ما قدمت من عمل عظيم وشكرا .

مناقشة ا . د عبد المحسن طه بدر وأهم ملاحظاته :

نحن بصدد رسالة من نوع جديد تختلف
عن أساليب الرسائل الأخرى فهي محاولة
تصدي فكر لفكر حاول صاحبا أن يفسر
فكرا ويمتلك موقفا وله لغة دقيقة بعيدة عن
الثرثرة .

والرسالة عن أثر التغيرات الاجتماعية
على الشكل الروائي في الرواية العربية
الماصرة ، وهذا العنوان يحدد المحاور
وزاوية النظر وهي محاور التغيرات
الاجتماعية وأنت تؤمن أن المجتمعات تتغير
وأنا حين تتغير تؤثر على الشكل الروائي .
وأنت انحزرت هذه الزاوية فهل يجوز أن
تؤخر فصل التحولات الاجتماعية ؟
وأنت محكوم أولا وأخيرا بهذه الزاوية
التي ينظر منها للدراسة . فإذا اتفقتنا على هذه
المقولة ابتداء فماذا حدث ؟

أنت تخاف من الذين ينحازون للمضمون
في الأعمال الأدبية وبالتالي دخلت من الباب

الضيق ألا وهو الأثر على التشكيل ومن هذا
النطلق أسألك : هل يجوز أن تنسى أن
النص دال وله وظيفة وله رسالة من تمير
آخر . ألا تشعر وأنت تأخذ على الآخرين
الانحياز إلى المضمون ؟ إنك انحزرت إلى
الشكل . ألا تشعر أنك انحزرت إلى الشكل
لدرجة أنك استخدمت الفاظا غير أخلاقية
في نقد أعمال وفكر بعض الناس الأدباء مثل
« بدولة » وأفكار بدلية . . إلخ هل هذه
أخلاق باحث مثلك لماذا انحزرت للشكل
على حساب المضمون ؟

ج : نعم أنا منحاز للشكل الموقف باعتباره
مظهرا لهذا المضمون :

س : مع أن هناك أفضل منهم من نفس
الجبل ؟

ولو كنت خالصا حقاً لم قلت أن هناك
انقطاعا كاملاً بين أدباء السينيات وماقبلهم
فليس هذا جدلاً بأي معنى من المعاني . ولو
كنت مؤمناً بالجبل وهو تولد الظواهر من
بعضها لم قلت بهذا الانقطاع ؟

س : إنني لم أقل بالانقطاع المطلق بل هو
انقطاع عن المؤسسة الأدبية المصرية عداة
للمعمل الأدبي بمستواه الرفيع . ومن أجل
هذا ركزت على مدرسة يوسف السباعي
وعصود كمالز وقلت إنني تجنب عفوف
وابراهيم الماسري وخصي حتى مثلاً هم أقرب
الناس من كتاب السينيات ومثلت هذه
المقولة من كلامهم أما أمر الانقطاع فهو
نسبي قريب .

س : لقد استعملت مصطلح الأيدولوجي
بشكل مخطئ فماذا قصدته ؟

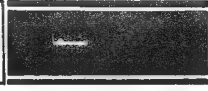
كما أنك ذكرت أن جبل السينيات هو
حاضر نفسها على حاضر الرواية العربية . فمن منا
يستطيع الحكم على المستقبل ؟ ولماذا يكون
المستقبل غيباً هكذا ولماذا تصادر على
مستقبل الأمة ؟

ج : أنا وجدت أعمال هذه المجموعة
تعرض نفسها على حاضر الرواية العربية بل
في تشكيل الرواية في المستقبل .

س : أنت منحاز للعلم والتفند والتحليل
فلماذا استعملت اللغة الشاعرية وليس
التقريرية الباصرة ؟

تلك كانت أهم الملاحظات على الرسالة
التي أستمعت بالحوية والجبد والحوار
العلمي الساعح حتى امتلأ المدرج في أدب
القاهرة بالخاصين من أساتذة الجامعة إلى
رجال الاعلام والصحافة . . . وغيرهم .

وفي نهاية المناقشة منحت اللجنة الباحث
درجة الدكتوراة بمجربة الشرف الأولى ◆



وحش اشتقت من أصل لاتيني (monstrum) ، أى المعجزة الالهية . ويعود بنا هذا إلى أساطير بلاد اليونان القديمة التى تزخر بقصص الوحوش . فلقد حكم الجبابرة العالم قبل آلهة الأولمب ، وانحدر الجبابرة من نسل (يورانوس) و (جايا) أى السماوات والأرض ، وكانوا مخلوقات هائلة لا حدود لها . فحرض (كرونوس) هؤلاء الجبابرة ضد أبائهم فثاروا عليه ومزقوه إرباً .

إلا أن (كرونوس) نفسه علم فيما بعد أن أولاده - الذين أنجبهم سيفاحاً من أخته (ريا) - على وشك أن يسفكوا دمه أيضاً ، فآكلهم على الفور جميعاً عدا (زيوس) الذى نجا بأعجوبة . ولعلنا نذكر من هذه الأسطورة أن قتل الآباء والأطفال ومضاجعة المحارم وأكل لحوم البشر ترتبط إلى حد بعيد بالحجم الجسماني الهائل . فراح (زيوس) يُجدّ فريقاً من المخلوقات السرمدية أى الآلهة الأولمبية ليتصدى للجبابرة ، إلا أن هؤلاء الآلهة كانوا أقرب إلى الحجم الإنساني .

ورغبة الإنسان في تصوير المخلوقات كوحوش ضارية لم تهدأ قط . ولعل (المينوتور) (Minotaur) - وهو حيوان نصفه على صورة رجل ونصفه على صورة ثور - من أشهر الحيوانات التى صنعها خيال الإنسان . كانت أم هذا الحيوان (باسيفاي) زوجة ملك كريت (مينوس) قد هامت حباً بشور أبيض ضخم برز لها ذات مرة من البحر ، فلجأت إلى (دايڤلوس) ليحسوها بسراعته إلى بقرة صغيرة جميلة ، تتصل بعشيقها الثور دون أن يدري أحد . ويجرد أن وضعت « مينوتورها » الصغير تلقفه (دايڤلوس) ليرمى به في تيه من صنعته . فراح الحيوان الثائى يسد رغبة بوجبة خفيفة مكونة من سبع من العذارى وسبعة من الفتيات سنوا . إلا أن أحد صحباها - وكان اسمه (ثيسبيوس) - تصدى له وطمنه بسيفه المرمود . ومثل هذه الأسطورة تبين لنا كيف تولدت فكرة الحيوان الوحش من أحداث شبيهة حقيقية . فمن الخرافات التاريخية أن أهل أثينا وكريت تماركوا كثيراً عما أرغم الأولين على دفع الاتاتوا للملك كريت . وذاث مرة أرسلوا إلى قصر الملك ثمرة ما ، فاقامت الاحتفالات وشاهد الناس رقصة الثور حيث زادت أبصارهم من هول تلك الرياضة إلى حوالٍ فيها الفتيّة أن يصارعوا الثيران ويقفروا من فوق ظهورهم . وهكذا فإن الصلة المتلفة للثور كانت موجودة منذ القدم ومنها تطورت

بينما الرب : وحوش التر

د. جمال عبد الناصر

الجنون ؟ يبدو كما لو كان ضرورياً أن نستجمع كل مخاوفنا لنعكسها ظاهرياً ونهبها وطناً وعنواناً وزبياً مناسباً لتجسدها . فالإنسان يمشي كل ما هو مجهول ، ولذا إذا ما عرف على وجه التحديد ماهية الأشياء التى تفرعه فإنه حتّى يتغلب عليها بل ويتعلق بها .

إن ارتباط الإنسان بالوحوش يرجع إلى وقت بعيد يصعب تحديده . ترى ما أصول هذا الارتباط ؟ هل هى ذكريات قديمة لها جلورها الشعبية أم هى صور ذهنية مشوشة لمخلوقات دبت فوق البسيطة في يوم ما ؟ ومن أى مصدر تبعت تصوراتنا عن عالم الوحوش ؟ فمن هذه التصورات على سبيل المثال - والتي لا غنى لذلك العالم عنها - ضخامة الحجم (ولأن هذا لا يعنى بالطبع أن كل ما كبر حجمه زادت رهبته) . فلفظة

إن فن تعذيب النفس شيء قديم وله تقليد أدبي حافل . فمتىما رفض الإنسان القلق النفسى والشقاء التاجين من تأمل قسوة الحياة ولغز الكون ، راح يشغل نفسه بالجن والعفاريت . هنا كانت حاجة الإنسان الملحة لدخول عالم الوحوش . فمن أحب الأشياء إلى أنفسنا نحن البشر هو أن نتخلق حول نار موقدة تاركين الدنيا تجم في الظلمات من خلفنا كي نتبادل في شغف أطراف الروايات المروعة . ونحاول من خلال ذلك أن نروض كل ما أستعصى علينا فهمه من أمور الشذرة والتموض والخطر والنشر - سواء في داخل أنفسنا أو من خارجها - بأن نعطي لكل منها إسماً وننسج رواية من حولها . ولكن لم نفعل ذلك ؟ وما هى مظاهر الرضا والتطهير في عملية إبداع القصص الوحشية التى تفرغنا إلى حد

الأسطورة . إلا أن السبب في تطور هذه الأسطورة ليس واضحاً ، ربما كان محاولة تفسير النصف الحيواني لطباعتنا . فالإنسان الشاعر والفيلسوف يؤذي الإنسان الماجن والفاسق . فمن المؤكد أن الثور يرمز إلى الرجولة والفضولة . وربما خلق الإنسان المينوطور ليعبر حداً لغائياته الناهية عن الصراع الأزل بين عنصرى الجسد والروح ، بين غرائزه البهيمية وبين روح الإنسان المتقدمة على هذه الغرائز .

وإذا ما نسج الإنسان من خيوط الظلام وحوشاً فتاة قطيع بل ومتطلى أن يخلق أبطالاً ليعيدوا النور والطمأنينة . والبطل الأسطوري الذي يفرض نفسه هنا هو (هرقل) - أحد أبناء (زيوس) - الذي بدأ صولاته وهو رضيع عندما خنق حيتين وضعضها أبوه في مهده لتقتله . وازداد (هرقل) قوة كل قوة فصارع اله الانتقام وكان أمداً وصارت له قبضة فولاذية وقوة عشرة رجال . ولكننا قد نخطئ إذا ما أخذنا (هرقل) كشأن فريد هنا - رغم بطولاته الخارقة - لأن قوته كانت قوى وحشية مجسدة في شخص خرافي . والبشر يتطعمون إلى أبطال أكثر إقناعاً وأقل تمهلاً . فليس هناك متعة في أن يصارع (هرقل) وحشاً إذا كنا على يقين من أنه لا يقهر ، أما صراع القوى المتصادمة فإنه يرضى بقم البطولة ويجعل قهر الوحش أكثر إقناعاً . ويأخذنا هذا إلى واحدة من أولى الحكايات التي يبرز فيها بطل وحش دامي أي حكاية (بيسرولف) والوحش (جرنندل) . وترجع هذه القصة إلى القرن الثامن الميلادي ، ومضمونها أن أميراً من السويد يخلص بلطاط الملك الدنماركي من عبيدات (جرنندل) الوحش . وبعد (بيرولف) وأحد من الأبطال البشريين بما يتوهمهم من ضعف وقوة ، فلم يكن مثلاً ابناً لآلٍ ولم يكن سرمدياً ، ولم يتمتع بصفات خارقة . ومع ذلك لعننا بلتقي (جرنندل) يصبح ثوراً ذا قوة وقبضة مجسدة عليها (هرقل) نفسه ؛ فهو إذن ويكل بساطة بطل الأبطال الذي يثار للإنسانية من قوى الظلام . وهذه القوى نجدها مجسدة في (جرنندل) بضخامته وقبضته الحديدية وبشرته السمكية التي لا تمزقها الرياح . وكان (جرنندل) يعيش بمجزل من اللجمع في بحيرة بعد طرده من بلطاط الملك فراح يخطف الناس ويودي بحياتهم . فهو إذن يمثل كل ما هو وحشي وقبيل الموت والش .



(جرنندل) ما قد ينقص عليهم استغراهم ، إذ أنه يمثل القوضى والمحمية ويشكل خطراً على تراثهم ، فراحوا يتطعمون إلى (بيرولف) كمنقذهم من الدمار ، وأصبح (بيرولف) يمثل ما هو معروف اليوم في السينما الأمريكية بمحمد البك (Sheriff) ، البطل الشعبي الذي جسده الممثل (جون واين) في أفلام الغرب . وعندما جاء أجل (بيرولف) فإنه رقد في مثواه وقد ارتاح باله لأنه خلس شعبه من شرور التنين الذي منعهم كنزهم . ووحوش التنين لها تاريخ قديم كوحوش خفية ، إذ أنها جسدت القوة الواعنة والشهرة العظيمة . وتصور الحكايات الشعبية التنين بنفس الطريقة المألوفة ، فهو دائماً يطير ، كما تصاعد السمة الذهب من فمه ، وهو يجلس ساكناً عند مكان الكنز ، وهو يعيش في الروابي المتعقنة وهو يلتهم المذارى .

وعندما دارت عجلة الزمن وصارت المسيحية الديانة السائدة في العالم الغربي ، كان من الطبيعي أن ترتد كل المخلوقات الوحشية إلى أصل واحد ، ألا وهو الشيطان نفسه . فراح دعاة الدين ينسبون إليه شرور الدنيا والآخرة ، ويلبسونه ثوباً من الحكايات الشعبية ترمز بالشبح حتى أصبح أعظم الوحوش التي عرفها الإنسان . ففى إنجلترا مثلاً وخاصة في العصور الوسطى صار الشيطان مشغولاً عن كل مصيبة أو كارثة تقع على وجه البرية . فإذا لم تنفع الدجاجة فيضاً لأم الناس الشيطان ، وإذا لم

وعندما يلتقي (بيرولف) و (جرنندل) يحاول كل منهما أن يقهر قبضة الآخر ، حتى يتصمر (بيرولف) في النهاية لمزيمته القوية ، فيقطع ذراع (جرنندل) ويلعقه فوق حائط البهر الملكي لتصير عبرة لمن يعتبر . ولكن القصة لا تنتهي عند ذلك ، فمواجهة الشر لا تنتهي أبداً . إذ أن أم (جرنندل) وهي لا تقل وحشية عن ولدها تحاول الانتقام ، فيتمكن منها (بيرولف) عندما يقطعها بسيفه المرصود المحل يصور من كتاب الحليقة للمعالفة وهم يلقون حطفهم . ولأن الشعوب القديمة كانت تعيش متأنفة في جماعات صغيرة ومتناسكة للتصدي للأخطار الخارجية قبلهم وجدوا في

- ◆ الملوذي . كتاب ابن الدنيا والدين تحقيق : محمد فتحي أبو بكر . الدار المصرية اللبنانية
- ◆ خديجة بنت الخصى الوسيط . السامح عبد الله (شعر) هيئة الكتاب
- ◆ حكايات الديب رمّاح . خيرى عبد الجواد (قصص) هيئة الكتاب
- ◆ كتاب حرف الـ « ح » . بدر الديب (مقطوعات) دار المستقبل
- ◆ قراءة في الرواية العربية . أبو المعاطي أبو النجا (دراسة) هيئة الكتاب
- ◆ أبو نضارة . محمد أبو العلا المسلموني (مسرحية) هيئة الكتاب
- ◆ الالتزام بين سائر والمركسية . رمضان الصباغ (دراسة) الثقافة الجديدة بالاسكندرية
- ◆ مذكرات جندي مصري في جبهة القتال . أحمد حجي (دراسة) دار الفكر



فتور تأثيره ويتحول حلقه وغضبه إلى وحش فتك في صورة شحنة كهربائية تصفق المتطفلين الواحد تلو الآخر . وتتعرض المسرحية الشكسبيرية الشهيرة لمعالجة أخرى في عام ١٩٧٩ عندما يؤكد المخرج (ديريك جارمان) النزعة الهيمنية في الإنسان فيقدم شخصية (كاليان) - الذي كان يعمل كعبد مسترق عند (بروسبيرو) بطل (شكسبير) - كمخلوق مشوه ذي شهوة حيوانية (ليراندا) (ابنة بروسبيرو) وغير قادر على السيطرة على تلك الغريزة .

وأخشى ما يخشاه بنو آدم أن تستفحل فيهم الوحشية الناتجة عن التشوه الخلقي أو المعاهدات فتتمكن من كل أجسادهم . وربما يفسر هذا انشغال الكاتب الشهير (ج . هـ . ويلز) بالموضوعات التوحشية ؛ فلقد أصدر من بعد « حرب العوالم » رواية « جزيرة الدكتور مورو » التي تحولت إلى فيلم بعنوان « جزيرة الأرواح الضالعة » ، وقد أدى منع عرضه في بريطانيا إلى إحداث رغبة عارمة في مشاهدته . ويقوم (مورو) في هذا الفيلم - وهو شخص منحوس - بتجارب بيئي من خلالها أن يحول الحيوانات إلى آدميين وبالعكس في معمل اسمه « منزل الألم » . والمفارقة هنا هي أن الإنسان نفسه هو التوحش بما يفعله ، وآلة المخلوقات التي تبدو كوحوش أكثر إنسانية منه . والنتيجة الطبيعية والمريعة هنا هي أن عملية التمييز بين ما هو إنسان وما هو وحش صارت أمراً شاقاً علينا . فلقد مضى ذلك الزمن الذي كان مألوفاً فيه أن نتعرف على الوحوش بشكلها الظاهري وشاشة أعضائها وريحتها المائلة . وأصبح ممكناً أن نتخفى في صغار أطفالنا . ولا أدل على ذلك من فيلم « قلوب ميدويتش » (لجون وبندياس) ، حيث تحول قرية بحالما إلى موطن للأطفال المتوحشين ؛ إذ يسيطر كابوس خيف على كل شخص فيستبد تصور أنها تحمل وحشاً في أحشائها . وقد لا يبدو هذا غريباً في عصرنا الذي شاهد أطفالاً يخرجون من الأنابيب (وتطوراً في الهندسة العلمية الوراثية (genetic engineering) وكذلك التهجين . ورواية (راي برايدري) « السكالك الطفل » تلقي بالروح في قلوبنا ، عندما نشاهد طفلاً لا يتجاوز عمره الأربعة أشهر يقتل أمه أولاً ثم يقتل أباه . ولم ليرادبري رواية أخرى تمخضت عنها حقبة جديدة في تاريخ الوحوش ، وهي رواية عاجلجها السينما بجراحة شديدة ، وفصرت لنا حيواناً ألق

فيعطيها شكلاً أدبياً رائعاً في عمله الذي صار نموذجاً في ذاته وهو يتضمن قضية غريبة : « دكتور جيكل ومستر هايد » . فلقد وجدت السينما العالمية في هذه الرواية مادة خام لإنتاج العديد من الأفلام التي تصور الصراعات النفسية المذهلة . فهناك مثلاً فيلم (جون باريكور) (١٩٢٠) ، وآخر (ألفريد هيلمراث) (١٩٣٧) ، وثالث (لستينسر تراس) (١٩٤١) « لقد ظل شيطان سجين جسدي حتى حطم قيوده وخرج يزار ليطش بالناس » ؛ هكذا بعلمنا (جيكل) مدوية في الرواية معرباً عن العنف والدمار اللذين ينتظران البشرية .

ولما كان الإنسان يحوي وحشاً بداخله فقد كان ذلك يعني أن ابن آدم ما هو إلا علو نفسه للدود ؛ وعليه شرح الكتاب وخاصة في هذا القرن في استلهم الفكرة من خلال إشارات جديدة فلجأوا إلى العوالم القسائية وجعلوها مسرحاً لأحداث رواياتهم ، وهو الشيء الذي عُرِف فيما بعد بأسافيل العلى . وفيلم « الكوكب المحظور » (١٩٥٦) ، ينقل هذا التيار الجديد من الأدب إلى شاشة السينما بأسلوب مساحر وأخاذ . والفيلم معالجة سينمائية لمسرحية (شكسبير) « العاصفة » ، ويدور حول عالم يعيش مع ابنته الصغيرة وإسنان إلى (robot) يقوم بمهام مختلفة ، فوق كوكب ذي فائض كبير من الطاقة المولدة يخرنها في أنابيب بمعامل أبحاثه تحت الأرض . يربط رؤاد فضائيون آخرون إلى نفس الكوكب

تلد الأبقار لاموا الشيطان الذي أصبح بمثابة المشجب الذي علق عليه الناس سخطهم لما ألم بهم من نكبات . ولكن كيف القضاء عليه ؟ لقد لجأ الناس إلى أحد شيئين : صليب (يسوع) وأجراس الكنيسة . وفيلم « طفل روزماري » الذي أخرجه (رومان بولانسكي) عام ١٩٦٨ يوضح لنا جلياً ما للشيطان من شرور وريبة . فقصه الفيلم التي تدفع (روزماري) لأن تنجب طفلاً من الشيطان ، يمكن أن نعتبرها الوجه المقابل لجيلاد المسيح أي الوجه الآخر للعملة - الوجه المظلم الدامي .

ومع مقدم القرن التاسع عشر وقد كان فترة تغلب غيف في حياة الإنسان الغربي بأحلامه وطموحاته ، فترة هاج فيها الخيال الشعري الأسطوري ، وظهرت العديد من الكتب التي نادت بفكرة أن الإنسان إذا كان بمقدوره أن يخلق وحشاً بخياله فلا بد أنه يحوي وحشاً ذا شكل ما بداخله . ففى رواية للكاتب الاسكتلندي (جيمس هوج) وعنوانها « اعتراضات مذنب » تلد سيدة متعصبة دينياً ولدين فتقتد أن أحدهما طاهر والآخر نجس ، وعندما يثب الولدان يظن أولها أن به مسا من أخيه الشيطان ، وهذه عملية نفسية كثيراً ما تحدث عندما تلتصم شخصيتان في جسد واحد ويزدوج عنصرها الخير والشر فيه ، تلك الظاهرة التي يسميها أتباع (فرويد) من المحللين النفسانيين بانقسام الشخصية (schizophrenia) . ويتناول (ر.ل. ستيفنسون) هذه الفكرة

سبانه الطويل في قاع المحيط انفجار نووي ، فعد من فترة ما قبل التاريخ وبرز من عمق عشرين ألف قدم ليمر بمدينة نيويورك . ولقد كان هذا واحداً من الأفلام الرائدة التي تحلّت فيها عبقرية العلماء في خلق الوحوش . وللى هذه النوعية من الأفلام يسمى وحشاً الشائسة الصانين (فرانكشتاين) و (دراكولا) ، وقد عرضت لها من قبل .

لقد شاهدت فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية إهتماماً واسعاً لا بأسفلام (فرانكشتاين) و (دراكولا) فحسب وإنما أيضاً بالأفلام التي تتناول صنوف الوحش المختلفة . وقد كان هذا حتماً بعد أن فجّرت الحرب أمضى سلاح وحش توصلت إليه عبقرية الشر لدى الإنسان وأعطى القنبلة الذرية . وفي محاولتنا لنؤرب لتفسير تلك القوة المخفية ارتعينا كالمعادن في أحضان حكايات الجبن والأفلام لتأخذنا بعيداً عن الحقيقة حيث نتمكن من فهمها . فرحنا نستخدم لفظة الإشعاع أو الفاظاً أخرى مشابهة أكثر لطفاً في التعبير من لفظة القنبلة ، كما رحنا نلقي بالدم على الكواكب الأخرى لنفسر ما ألم بشعبي (هروشا) و (ناجازاكي) من هلاك عميق وتشوهات خلقية ونفسية . ولاننا لازلنا نخشى نشوب حرب عالمية ثالثة أو خطر انفجار نووي ، كان لابد من متفحص هذه المخاوف من خلال الأفلام الخاصة بغزو كوكب الأرض من قبل كائنات متوحشة تحيى إليه من القضاء الحارجي . ففي فيلم « تزوجت حيواناً من الفضاء » (١٩٥٨) يعبث غريب إلى الأرض في طين طائر ليتلقى عروساً من بين أهلها ، ورغم غرابة ذلك الموضوع فقد كان له مغازة خاصة في تلك الفترة التي شاهدت هستيريا الأجسام الطائفة التي لم يستطع علماء الأرض تحديدها ماهيتها . كما كان للفيلم تأثير فعال إذ أنه مخاطب النفس البشرية التي تتقلب في حيرة من أسرار التكنولوجيا الحديثة التي حولت الإنسان إلى حيوان بعد أن استنزفته خصاله البشرية . وفيلم « غزو غطفي الأجساد » بعينها مثلاً على ذلك ، فنشاهد الناس كالحويوانات بعد أن فقدوا القدرة على أن يكونوا آدميين ، فتأتي من الفضاء أجسام صغيرة غريبة تنقص شخصيات أهل قرية أمريكية .

ومن منتصف الخمسينات تقريباً اندلقت مجموعة من الأفلام التي تصور العالم كوكبر للحشرات المتوحشة . فلقد تضخم

العنكبوت وصار ككبوة عمالية في وسط الصحراء تتوعد العالم بالدمار وذلك في فيلم « العنكبوتة الذئبية » الذي أخرجه (جاك آرئولد) عام ١٩٥٥ ، وتحول النمل إثر تعرضه للإشعاع النووي لمخلوقات عنيفة هائلة راحت تكل بالعالم في فيلم « هم » (١٩٥٣) - وهي الكلمة الوحيدة التي تمكنت طفلة صغيرة من التلفظ بها وهي تجرى في حلم عبر الصحراء . وكان لذلك الفيلم أهمية إذ أنه عبر عما يتجلى في صدورنا من قلق تجاه التجارب التي يجريها العلماء على الذرة وعمل مستقبل حياتنا ، فالقلم يرمز لعصر القلق الذي نعيش فيه . ومن أفلام تلك الفترة أيضاً فيلم « مخلوق البحيرة السوداء » وهو يعرض لوحش كان يعيش في خليج صغير بنهر الأمازون ، والقلم يعتمد كلية على المؤثرات الخاصة والإخراج المقتدر .

ولقد خلقت المؤثرات الخاصة هذه واحداً من أشهر وحوش السينما وأكثرهم تأثيراً وهو الطبع (كنج كونج) ، الذي تفننت عنه عدة قرائع منها المؤلف المثير (ادجاروالاس) . البريطاني الأصل . ولقد أصبح (كنج كونج) من أهم الأساطير الشعبية في هذا القرن ، فلقد حظي بتصيب الأسد من الكتب المؤلفة والأفلام المصنوعة عنه ، ومن بين تلك الأفلام واحداً لم يخل وهو أولها الذي تم إنتاجه في عام ١٩٣٣ . فهذا الفيلم يصوغ موضوع لطيفال والتوحش فيجعل من الحيوان شيئاً غريباً بغياً ، فهو يشير مسخطيناً إلا أنه يستدر



شفقتنا في ذات الوقت . فعندما تصل بعثة أمريكية إلى جزيرة هذا الوحش يحشا عن مخلوقات ما قبل التاريخ أو الحيوانات المنقرضة - بنجرح لها من بين الظلمات ليتلف الضحايا والقرابين . إلا أنه يشغف بقتل أروك أن يلتهمها فيرت عليها ويترها كقطر في كتفه العملاقة . وعندما تأخذ البعثة إلى مدينة نيويورك ليراه أهلها ، فإنه يهرب من أجل حبه لطفاته ويتسلق مبنى شاهق الأبراج لتصيب الطائرات للقائلة ويسقط قتلاً . كم من دموع ذرفت الأعين لتلك النهاية المفجعة وكم من عواطف جياشة ! (كنج كونج) لا يوت كروش ضارياً وإنما يموت كقطر مأسوي فهو شهيد الحب والغرام .

ومن وحوش السينما المروعة والغامضة ذلك الذي نراه في فيلم « الكائن الغريب » (١٩٧٩) ، فالوحش هنا لا خيار له إلا القتل ولذا فإنه يفعل ما يفعله « الفلك المنقرس » ، يمشي لحم البشر ليحشر ولكنه يختلف عن الفلك فلا يأخذ شكله معيناً ، فكل مآزاه هو شيء ينمو طوال الوقت ويحتاج إلى مزيد من اللحم البشري لوجباته اللامتناهية .

وهكذا فإن تصوراتنا بأقية مادما لمحنها البقاء ونحن - فمما مثل « الغريب » - نلهم الوحوش بشرة كما لو كنا وحوشاً ، لأن في ذلك استمرار خيالننا . وربما كان ذلك جزءاً من موروثنا شعبية قديمة لا بد من تزويد دوافعها بالقوود اللازم كي لا تتوقف عن إمدادنا بكل ما هو غريب وغامض . فلازلنا - كما نحن - يمتدنا عشق الدفء الصادر من موائد النار التي نلتص من حولها ، كما يأسرنا أيضاً إنداد الخطر القادم من الأحراش حيث يرغب العالم من برد الظلمات . ولهذا فنحن نخلق الوحوش لتمتحننا ذلك الشعور الذي يهزنا بقوته ويهت بالفداء في أطرافنا .

وهناك قصة أخرى (ليرادري) تحاول فيها امرأة الفرار من شيء يرونها في الطريق العام ، فتجرب بسرعة جنونية وتدخل بيتها وتغلق الباب من خلفها ثم ترمسه بالأقفال والسلاسل والترايس وتنفس الصعداء . إلا أنها تسمع من خلفها صوت الوحش الذي كان في داخل بيتها طوال الوقت وهي الآن رعبته . هكذا كان الحال دائماً . فالبيت هو غابة الوحوش ، وكيف لا ونحن نقطن أحراشها !



د. محمد عابد الجابري

وقد كانت بداية الجابري في رحلته الفكرية مع التراث، إذا استطاع أن يقدم رؤى جديدة في التعامل مع « ابن خلدون » من خلال أطروحة لينزل دكتوراه الدولة من جامعة محمد الخامس وهي بعنوان : « ابن خلدون .. العصبية والدولة » عام ١٩٧٦ . ومالبث الجابري أن انتقل إلى ميدان آخر جديد كل الجدة على الفكر العربي المعاصر وهو مجال « فلسفة العلوم » فكان له السبق في التأليف في المغرب إذ قدم في جزئين مدخلا إلى فلسفة العلوم وهما : « الرياضيات والعقلانية المعاصرة » و « المنهاج التجريبي وتطور الفكر العلمي » . وفي عام ١٩٨٠ أصدر الجابري كتابه الهام « نحن والتراث » الذي يعتبر بحق بدايات التأليف الفلسفي في المغرب وإن سفته محاولات جادة لتعزيز الجباي حول « الشخصية » وأوسيليل مع « الخطاب التاريخي في منهجية ابن خلدون » ، إلا أن أغلب هذه المحاولات كان الفرنسية ثم ترجم فيها بعد ، ومن هنا يمد كتاب الجابري « نحن والتراث » البداية العربية للتأليف الفلسفي في المغرب . ثم أصدر الجابري مشروعه الأساسي والهام تحت عنوان (نقد العقل العربي) وهو تألف من جزئين الأول يجعل اسم « تكوين العقل العربي » والثاني بعنوان « بنية العقل العربي » . وقد قدم

الشيخ محمد بن عبد الله وقراءة عصرية للتراث العربي الاسلامي

عصام عبد الله

[« أحلم بالتقف هذام الفناعات واليدحيات العامة . أحلم بالتقف الذي يستكشف في عطالة الحاضر واكراماته نقاط الضعف والشقوق وخطوط القوة . أحلم بالتقف الذي يتحرك باستمرار دون توقف ، غير عارف أين سيصبح غداً ، ولا بماذا سيفكر غداً ، لأنه شديد الالتصاق بالحاضر . »]

(ميشيل فوكو)

الإبداع في إطار اللغة العربية . وإذا أردنا استعراض أعلام هذه الحركة الفكرية المعاصرة في المغرب سنجد أسماء مثل : عزيز الجباي وعبد الله العروى وعمل أوسيليل وعبد الكبير الخطيب وسالم يقوت وأحمد المتوكل والفاسي الفهري وغيرهم ، لكن هناك علماً استطاع أن يجذب الانتباه وأن يثير جدلاً واسعاً في المشرق العربي أكثر من زملائه وأقرانه المغاربة ، إنه الدكتور :

محمد عابد الجابري الملقب بـ « فوكو العرب » أستاذ الفلسفة والفكر الاسلامي بكلية الآداب والعلوم الانسانية جامعة محمد الخامس في الرباط .

شهد الفكر المغربي المعاصر انتعاشاً منذ نهاية الستينيات إلى اليوم ولا يزال . وقد كانت هذه الانتعاش بمثابة الحصيصة النظرية لمجموعة من الشروط السوسيوثقافية والتاريخية التي عرفها المغرب بعد الاستقلال . إذ عرف المغرب حركة ثقافية نشطة في مجال التأليف والترجمة برزت فيها اهتمامات بالتراث والاستمولوجيا وقضايا الواقع العربي المعيش بالإضافة إلى بعض الكتابات المتقدمة في مجال اللسانيات التي تتابع باهتمام بالغ التطور الحاصل في الدرس اللغوي الغربي إلى جانب مجال

لهذه المحاولة الهامة بكتاب حاور فيه الإجماعات الفكرية السائدة في الفكر العربي الحديث والمعاصر تحت عنوان « الخطاب العربي المعاصر ». وهذا بالإضافة إلى العديد من المقالات التي يكتبها الجابري على صفحات مجموعة كبيرة من المجلات العربية المتخصصة وغير المتخصصة .

ونعاسية زيارة عابد الجابري لقاهرة المزمع . . . تقدم مجلة « القاهرة » في هذا العدد نص المحاضرة التي ألقاها في كلية الآداب جامعة القاهرة حول موضوع « التراث » تأكيداً للدور البارز لهذا المفكر العربي الكبير الذي أضاف بمطالعه الجاد التراصل للحركة الفكرية المعاصرة من المقاصم والمناهج المتطورة ما يجعله علامة حقيقية في مسيرة التجديد الفكري والفلسفي لنهضتنا العربية في النصف الثاني من هذا القرن .

نص المحاضرة

« بداية أود أن أشكر مركز دراسات الوحدة العربية بالقاهرة و « جامعة القاهرة » لأنها مكناني من هذا اللقاء الذي اعتبره شرفاً كبيراً بل تشريفاً قد لا أكون في مستواه . أقول هذا لا هل سبيل التواضع الكاذب بل لأنني جئت من المغرب أهل معي ذكريات من القاهرة ، ولأنني لم أتعلم فيها ، ذلك لأن السنين تعلمنا منهم ، تعلموا هنا في القاهرة ، لذا فانا اعتبر نفسي بكل تواضع نوعاً من رجس الصلبي لمركز أشع على العالم العربي ولا يزال وسيزال أن شاء الله وهو « القاهرة » .

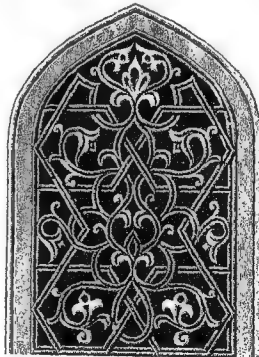
الموضوع الذي اقترحه منظم هذا اللقاء هو « قرامة عصرية للتراث العربي الاسلامي » وما أني كتبت في هذا الموضوع (التراث) أورتاً لملها قد قرأت من طرف كثير منكم ، وما أني أدهمت في همل الأوراق أني أطمح إلى تطبيق قرامة عصرية فلقد وجدت نفسي عرجاً من تكرار ما سبق أن قلته ولذلك رأيت أنه قد يكون من المفيد أن أقدم نوعاً من التعريف لهذا النوع من القرامة ، من خلال نماذج بسيطة ، وأنا أجازف بهذا النوع من الخطاب لأجعله متلفاً حوار أفتي أن يسوده التضام بيننا لننتج معاً رؤى وأفكاراً قد تكون لنا تراسماً في أمرنا . يتعلق الموضوع إذن بالتراث ، وسأبدأ باقتراح تعريف اجرائي للتراث وهو : التراث هو كل ما هو حاضر فيها أو معنا من الماضي ، سواء ماضياً أو ماضى غيرنا .

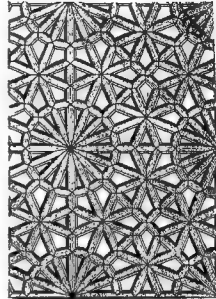
سواء الماضي القريب أو الماضي البعيد . هذا التعريف عام كما تلاحظون وهو يشمل التراث القومي أي ما هو حاضر فيها ماضياً ، والتراث الإنسان أي ما هو حاضر فيها من ماضى غيرنا ، كما يربط تراث الماضي بالحاضر مباشرة . فليس التراث هو ما ينتمي إلى الماضي البعيد فحسب بل هو أيضاً ما ينتمي إلى الماضي القريب ، والماضي القريب متصل بالحاضر ، والحاضر بمجاله ضيق فهو نقطة اتصال الماضي بالمستقبل ، إذن فما فيها أو معنا من حاضرنا من وجهة اتصاله بالماضي هو تراث أيضاً . وهذا التعريف

يشمل المعنويات أيضاً من معارف وعادات كما يشمل الماديات من آثار وفنون . نحن إذن أزاء تعريف اجرائي من عدة نواح ، ويمكن اجرائيته بصورة خاصة في كونه يجيب على كثير من الأسئلة أو بالأحرى هو يستجيبها ولا يترك مبرراً لطرحها من ذلك مثلاً السؤال المطروح بصيغة : لماذا التراث ؟ وهو سؤال أنكارى يشكك في مشروعية الاشتغال بالتراث ، وذلك لأننا ما دما نعرف التراث بكونه (ما هو حاضر فينا أو معنا) فإن الأشكال مشروعة تماماً بل هو مطلوب أيضاً لأنه جزء من انتمشال الإنسان بذاته لدراستها ولبنائها وإعادة بنائها . وكما يجيب تعريفنا على الاعتراض السابق ، يجيب كذلك على اعتراض آخر يحتج على إهمال تراث الإنسانية أو التراث الشعبي الحاضر . . الخ . كل هذه الاعتراضات يستجدها تعريفنا لأنه يضم البدائل التي تطرحها صراحة أو ضمنياً ، ويجعل هذه الاعتراضات بالتالي غير ذات موضوع وبذلك يحقق بيننا نوعاً من التضام والتواصل منذ البداية ، وهذا شيء غاية الأهمية .

والقرامة التي سأفترحها عليكم تصلح فينا اعتدق للتعامل مع التراث بهذا المعنى الواسع . تصلح للتعامل مع تراثنا القومي ومع التراث الإنساني عامة ، كما تصلح للتعامل مع التراث الفكري والسلوكي والملائي الأثري . أما عن التخصص الوارد في العنوان وهو « قرامة عصرية للتراث العربي الاسلامي » فهو ليس ملازماً لنا هنا إلا من حيث إن الأمثلة التي سنطيق عليها هذه الطريقة في التعامل مع التراث ستكون أمثلة مستقلة من تراثنا العربي الاسلامي .

ومن الممكن جداً أن نأخذ مكانها أمثلة أخرى مستقلة من تراث آخر في الفكر الأولي الحديث أو الفكر اليوناني القديم أو الفكر العربي المعاصر . يتعلق الأمر إذن بطريقة علمية في التعامل مع الموضوعات المدروسة ، بيد أنها ليست الطريقة العلمية الوحيدة بل هي إحدى الطرق العلمية . وما يميز الطرق العلمية عن غيرها هو اعتمادها على الموضوعية أي أنها تحقق قدرأ كافياً من المسافة بين الذات والموضوع يسمح برؤية الأشياء كما هي دون تأثير من عواطفنا ورغباتنا مما يفصح للمجال لقيام رأي مشترك بيننا حولها . وإذا كنا نصف هذه الطريقة بأنها عصرية الشيء الذي يعني أنها تنتمي إلى العصر الحاضر يتجازاته الفكرية والمنهجية فهي كجميع الطرق والتلاحج





العلمية ليست جديدة جلة مظلة ، وليس هناك في الحقيقة طريقة أو منهج يمكن وصفه بالجددة المظلة ، فجميع المناهج الجديدة هي طرق للتفكير استخدمها العقل البشري خلال تعامله الجليل مع الواقع منذ أن بدأ يتفصل عن الواقع كثرة تجارسة سلطة على الأشياء ، ولما تصبح هذه الطرق في التعامل مع الواقع مناهج جديدة عندما يتم الوعي بها وتصعب موضوعاً لتنظيم والضغط والتفتين أي موضوعاً لفاعلية العقل البشري نفسه . . وهذا من جهة ، من جهة أخرى فالمنهج مهما كان علمياً ومهما كانت درجة الضغط فيه ، يتوقف نجاحه على مدى مطاوعة للموضوع ومدى قدرته على تطويع الموضوع . ومن هنا فليس جميع المناهج صالحة للجميع الموضوعات بل قد يكون المنهج الواحد مخصصاً في موضوع وعطفاً في موضوع آخر ، فالقاعدة الفاصلة في هذا الشأن هي القاعدة القائلة بأن طبيعة الموضوع هي التي تحدد نوعية المنهج . ومن هنا فإن اختيارنا لنوع القراءة التي اقترحناها هنا ليس منعكساً برغبة ذاتية ولا بتعزيب لنوع من المناهج دون غيره بل هو اختيار تخيلية علينا طبيعة الموضوع .

و التراث ، كما أسلفنا هو شيء يتنسى إلى الماضي القريب منه أو بعيد ، وللتعامل معه تعاملات علمياً يجب أن نتركز أكبر قدر من الموضوعية ونحقق أكبر قدر من المعقولة ، وإذا كان هذان الشرطان مطلوبين في كل عمل علمي فهما مطلوبان أكثر في موضوع التراث . ذلك لأن التراث - بمعنى أنه

حاضر فينا ومعنا كما أسلفنا - أقرب إلى أن يكون (ذاتاً) منه إلى أن يكون (موضوعاً) وبالتالي فتحن معروضون إلى أن يحتوتنا بدل أن نتحتوي . من جهة أخرى فالتراث يتنسى إلى الماضي ومن ثم فهو يمثل ذاكرتنا الثقافية (الوعي) واللأوعي معاً ، وبالتالي فهو يقع تحت نفوذ آليات الذكر والتخيل والتفكير بالرموز والقيم وكل مقومات الخيال الاجتماعي ، هذا كله يقلص من إمكانية التعامل معه بمعقولة . آنذا فالسؤال . .

كيف نتعامل مع التراث بموضوعية ومعقولة سؤال أساسي هنا ، ولكي نجعل هذا السؤال أكثر ارتباطاً بموضوعنا يجب أن نعيد صياغته بالصورة التالية : كيف نجعل التراث معاصراً لنفسه ومعاصراً لنا في الوقت نفسه ؟ إن جعل التراث معاصراً لنفسه معناه فصله عنا ، وهذا هو معنى الموضوعية ؛ أما جعله معاصراً لنا فمعناه وصله بنا وهذا هو معنى المعقولة . إذن فالهدف الذي ترمي إليه هذه القراءة التي اقترحها ، هدفها العلمي ، هو جعل التراث معاصراً لنفسه على صعيد الإشكالي ، والمحتمل المعرف والمضمون الأيديولوجي ، ومعاصراً لنا على صعيد المعقولة أي نقله إلينا ليكون موضوعاً قابلاً لأن تجارسة فيه وبواسطته عقلانية تتنسى إلى حاضرننا ويملك بصيص موضوعاً لنا ولا يعود موضوعاً قديماً يقدم نفسه ذاتاً لنا ولذلك أيضاً نتوب نحن عنه في فهم العالم بدل أن نتركه يتربنا هنا ، ليس في مجال الفهم فحسب في مجال السلوك أيضاً ، وبعبارة أخرى إننا بذلك نتحرر من سلطته علينا وتجارسة نحن سلطتنا عليه . وقد يبدو أننى في هذه المقدمة أعرض لبداهيات أو أنني أسلك مسلك التشويق ، لكن اسمحوا لي أن أقول لكم بكل إخلاص أننى لم أقصد إلى شيء من ذلك وإنما أردت من وراء هذه المقدمة أن أخلق فيها نوعاً من تطبيق المنهج نفسه موضوع هذا الحديث . لقد انطلقت من تعريف اقترحه عليكم ، والتعريف عبارة عن مقترحات كما تعرفون ، ثم عدت إلى تفكيك هذا التعريف تفكيكاً يجعل الأسئلة الاعتراضية عليه غير ذات موضوع . إن ما فككته هنا في الحقيقة هو سلطة الاعتراض لديكم ، ومن تفكيك سلطةكم على التعريف انتقلت إلى تفكيك سلطةكم على المنهج المقترح ، وذلك بأن أبرزت الطابع النسبي في المنهج أيما كان المنهج كخطوة أولى ، ثم بأن أبرزت الطابع الإجرائي للمنهج الذي اقترحه حينما جعلته

يعدكم بتحقيق أكبر قدر من الموضوعية والمعقولة ، هذا المنهج هو منهج تحليل ولكن ليس بمعنى رد المركب إلى بساطته كما يفعل الكيمياء حينما يرد الماء وهو مركب إلى عنصرين بسيطين هما الأوكسجين والهيدروجين ، لا إن التحليل في هذا المنهج شيئاً آخر يختلف تماماً ، إنه ينطلق من النظر إلى موضوعاته لا بوصفها مركبات بل بوصفها « بنيات »

ولكن تحليل المركب يختلف عن تحليل البنية من حيث أن تحليل المركب يعنى بعزل العناصر التي يتألف منها بوصفها عناصر في حين أن تحليل البنية معناه تحليل العلاقات القائمة بين عناصر المركب والتي تشكل علاقة ثابتة في إطار بعض التغيرات والتحولات . إن تحليل البنية معناه القضاء عليها بتحويل ثوابتها إلى تحولات ليس غير . هذا النوع من التحليل البنوي أه الذي يتم على البنيات هو ما أسميته هنا بالتفكيك ، بمعنى تفكيك العلاقات الثابتة في بنية ما أي تحويلها إلى « لانية » في مجرد تحولات . وأنا استلهم هذا المنهج المسمى بهذا الاسم [التفكيك - Ha deconstruction] الفاعل في بعض المدارس الفكرية الآن في فرنسا ، ولكني لا أحلو حلوه ، أحلو القلة بالقلية كما يقال . ولتلك الآن الخطاب الذي يصدى جانباً وتعامل مع الموضوع تعاملات تطبيقياً ، وسأبدأ بالعنوان الذي اختير لهذا الحديث وهو « قراءة عصرية لتسرات العربي الاسلامي » . هذا نصاً أو بنية خطافية نسبة إلى الخطاب لفتككها . ولنبداً بالتذكير بأن ما فككته في الخطاب هو سلطة ترجع إلى كونه يقدم نفسه من خلال ثوابت لها هي تلك الثوابت الكامنة في هذه العبارة (قراءة عصرية لتسرات) ؟ نلاحظ أولاً أن هذه العبارة معطاة لها كنوان المحاضرة ، وللعنوان كما نعرفون سلطة خاصة لأنه في العادة عبارة قصيرة يراد منها أن تدل على معنى كثير . فالعنوان السابق هو عنوان محاضرة وهو عنوان كتاب أي هو رمز لأشياء كثيرة متباينة ومعقدة ، والرمز من خصائصه بل أن خاصيته الأساسية أنه يتفكك قوة الاشتمال والأحترام . فلنستاء إذن من أن يستمد العنوان هذه القوة أو هذه السلطة . أنه يستمدّها قبل كل شيء من كونه مبتدأ بدون خبر ، أن غياب الخبر هنا جزء من سلطة العنوان . أنه السلطة التي جاءت بنا إلى هنا والسلطة التي جمعتنا واندتت

لأنه إن لم يكن هناك عنوان لما جئنا . لكن كيف أمكن تقديم متبداً بدون خبر في هذه العبارة (قراءة عصرية للتراث) هل كان ذلك بالجوء إلى استعمال التكرار « قراءة » بدل « القراءة » نعم لأننا لو قلنا « القراءة العصرية للتراث » لتساءلتم وما شأنها ؟

إذاً فإن عبارة « قراءة عصرية للتراث » تدلنا إلى البحث عن « الخبر » . بيد أن الابتداء بالتكرار في اللغة العربية لا يجوز إلا بقيود منها أن توصف ، وما هنا وصف (قراءة عصرية) ولتأكيد هذا الوصف هناك . شبه الجملة ، لاحظوا شبه الجملة في هذه العبارة (قراءة عصرية في التراث) فالجار والمجرور هنا يجر معه سلطة تخفى سلطة أخرى . والمهم هنا أن الأمر يتعلق ليس فقط بقراءة عصرية بل يتعلق بتحديد بقراءة عصرية للتراث ، فالشروط المطلوبة في الابتداء بالتكرار في لغة العرب متوافرة ، وتوفرها بهذا الشكل هو الذي يمنع العبارة سلطة تقنع سلطة اتجاه السامع إلى طلب الخبر أو هل الأثر تدفعه إلى تأجيل هذا الخبر ، ولكي نذكر هذا يمكن مقارنة عبارتنا السالفة بعبارة (القراءة العصرية للتراث) التي فيها ألف لام التعريف ، فيصبح طلب الخبر شيئاً مرفوضاً . هذا من سلطة هذه العبارة بوصفها عنواناً يقدم متبداً بدون خبر ، أما عن سلطتها كبنية أي منظومة من العلاقات الثابتة في إطار بعض التحولات فيمكن تفكيكها بسهولة إذا عمدنا إلى إخضاع هذه العبارة إلى جميع التحولات التي تقبلها ، ومن حقلنا أنها محولات محدودة في هذا المقام : هناك أولاً الصيغة المطلقة لنا كعنوان وهي « قراءة عصرية للتراث » ، هذه الصيغة تنفي صيغة أخرى هي « قراءة تراثية للتراث » . وعبارة قراءة تراثية للتراث هي نفسها تستدعي عبارة مضادة لها هي « قراءة عصرية للمعصر » . وقراءة عصرية للمعصر تستدعي وتنفي هي الأخرى صيغة أخرى مقابلة لها هي « قراءة تراثية للمعصر » . إذن انطلقنا من « قراءة عصرية للتراث » وانتهينا إلى « قراءة تراثية للمعصر » . تلك هي إذن جملة التحولات التي يمكن إجراؤها على عناصر هذه العبارة . وإذا نظرنا إلى الصيغة الأصلية التي انطلقنا منها في علاقتها مع الصيغة الأخيرة التي انتهينا إليها ، وجدنا أن مهمة العنوان الكرامة وسلطته تنفي الصيغة الأخيرة ، وأن الصيغتين الثانية والثالثة ... (قراءة تراثية للتراث) و (وقراءة عصرية

للمعصر) - هما بمثابة الجسر الموصل إلى هذه النتيجة التي اعلنا عنها الآن . فإذا أردنا إفراغ العنوان الأصل [قراءة عصرية للتراث] من سلطته علينا أن إذا أردنا تفكيكه ونفصحه فيها علينا إلا أن نجتمع الآن بين المبتدأ والخبر في جملة واحدة فنقول بكلام عبادي وسيط . . . نريد قراءة عصرية للتراث نجنبنا الانسحاق مع قراءة تراثية للمعصر . . . الآن يتضح هدفنا العلمي والأيدولوجي مع وعينا الكامل به وهذا هو معنى [التفكيك] في صورته البسيطة . لقد فككتنا صورة العنوان لنناقش مضمونه ، وأقمنا مسافة بيننا وبين العنوان فتحررنا من البطانة الوجدانية والشحنة الانفعالية التي يولدها فيها عند سماعنا له أول مرة ، وهكذا أصبحنا عارفين ما نريد ، قلنا نريد على التفكير العقلاني فيما نريد . إن التفكيك هنا لا يعني نفى الموضوع ولا الاعتداء عليه ولا الاستغناء عنه وإنما يعني فقط التحرر من سلطته . . من عنوانه . . من احتوائه لنا . انه يمثل لحظة الفصل ، أما لحظة الوصل أو الاتصال مع هذه القراءة المقترحة فيمكن أن تقوم بها من خلال تطبيقها على نماذج تراثية فلنختارها صغيرة وبسيطة حتى يسهل علينا السيطرة عليها ونأتمهم حولها .

سأقتصر نصاً هو حديث شريف لعلنا نحفظه جميعاً ، وصيغة هذا الحديث تروى كما يلي :

« كل محدثه بدعة ، وكل بدعة ضلالة ، وكل ضلالة في النار » . . . وقيل تحليل هذا النص بهذا النوع من التحليل السالف يجب أن نبرز فيه جانباً من السلطة خاصاً بطبيعته اليبانية البلاغية . ففي هذا النص ثلاث وحدات خطائية ، والوحدتان الأولى والثانية لا تطرحان إشكالاً منطقياً لأن (كل محدثه بدعة) و (كل بدعة ضلالة) محمول وموضوع فلا إشكال هناك ، لكن الزبنة اليبانية موجودة في الوحدة الأخيرة التي تقول (كل ضلالة في النار) فكيف يمكن أن نتقدم بالضلالة صاحباها إلى النار ؟ . قبل الإجابة على هذا السؤال علينا أن نلاحظ الفرق اليباني البلاغي الاعجازي للقرآن في عبارة (كل ضلالة في النار) وبين الكلمة العادية في خطأ بنا العادي (كل ضلالة تقود إلى النار) . ففي الحديث نجد أن عبارة (كل ضلالة في النار) حلف منها كلمة (تقود) أي حلفت المسافة التي تفصل عن النار ، فأصبحت الضلالة والنار بدون جسر . . بدون مسافة . . ومن ثم فإن التعبير المعجز

للمحدث يجعل الضلالة نفسها في النار ، ويخلق بالتالي في نفس الشخص انقشرب للضلالة أو المعرض لها شعور بأن النار مقترنة بالضلالة التران تزامن . هذا الجانب اليباني في النص الذي اخترناه لا يعد من إرثنا وإن كان لا يدخل في المنهج كمنهج ، هو جزء منه ولكنه جزء من البنية السطحية البلاغية لا جزءاً من البنية العميقة للنص ، ولذلك لا بد من الاتجاه إلى هذه البنية العميقة .

باللغة المنطقية الرياضية كل [أ] هي [ب] وكل [ب] هي [جـ] وكل [جـ] هي [د] . ولكن إذا طبقنا هذا النوع من العلاقة الرياضية على هذه العبارة ستجد أن الأمر لا يستقيم لأن النتيجة المنطقية في العبارة الرياضية السابقة هي : كل [أ] هي [د] ، وبالتالي فإن النتيجة المنطقية للمحدث السالف هي : (كل محدث في النار) وهو أمر لا يقبله العقل ولا الشرع . إذن فكيف نقبل (كل محدث بدعة ، وكل بدعة ضلالة ، وكل ضلالة في النار) ؟ نلاحظ بداية الوحدة الثانية (كل بدعة ضلالة) تقدم هنا بمثابة القيد الذي يمنع نقل هذا الحكم من [أ] إلى [د] ، ومن هنا فإن للمنطق المطروحة أممناً هي : كل بدعة أن تكون (كل محدث بدعة ، وكل بدعة ضلالة ، وكل ضلالة في النار) . هنا لا بد من الاستئناس بالنطق أو بالدراسات المنطقية الحديثة ، وهو أمر كان في السابق دائماً يعمى أنه لا جدوى تحت الشمس ، وإما الفرق هنا يتمثل في الوعي . ومن الناحية المنطقية نقول أن هذه العبارة تدل على أنها لا تستقيم ولا تقبل إلا في منظومة معينة من القيم ، فهي صادقة ضمن منظومة معينة من القيم ولكنها غير صادقة في منظومة أخرى أو غير صادقة بكيفية مطلقة . والسؤال هو كيف نكتشف هذه المنظومة من القيم التي تصلح فيها هذه العبارة ؟ نكتشفها من تأمل (كل ضلالة في النار) فمنى تكون كل ضلالة في النار ؟ نقول أن الضلالة من (الضلال) والضلال ضد (الهدى) والهدى هو طريق يرسمه الطريق الذي يرسمه الدين هو الطريق إلى الله والطريق إلى الله يسمى به « العبادة » أو « التسبيح » . إذن فالسابق - سياق العلاقات القائمة على مستوى العبادة في النص - يقتضي أن يكون المقصود ليس المحادثات على الإطلاق بل تلك التي تكون بدعة في « الدين » أي تصنيف جليدي إلى نظام العبادة

في الإسلام وهو نظام محدد مقرر كامل لا يجوز لأحد إضافة أي شيء إليه ، كما لا يجوز حذف أي شيء منه . ذلك لأنه لو سمح الشرع لكل واحد منا أن يزيد في العبادة قدر ما شاء لأصبح الدين فوضى ولفقد كل نظامه وقيمه ، من هنا قال الفقهاء أن المقصود بالبدعة هو [الأمر الذي يستحدثه الإنسان بقصد التعبد] فالزيادة في التعبد في شعائر الدين مثلها مثل القص فيها غير جائز ، ولذلك يجب أن نحارب بالرجوع إلى سيرة السلف الصالح أي إلى الطريقة التي كان يؤدي بها السلف شعائر الدين زمن النبي . وهذا هو المعنى المقصود بالسلفية فليست السلفية في معناها الأصل العقلي نوعاً من الترجيع بل هي الرجوع بالعبادات إلى سبائنها الأولى التي عرفت عن النبي والصحاب . ومن ثم زيارة القبور والتشرك بالأضرحة ووضع اليد فوق الرأس أثناء الصلاة وغير هذا من الأمور تعتبر بدعاً لأنها زيادة في الدين يقصد منها المبالغة في التعبد . وهناك من الفقهاء من يوسع في مفهوم البدعة ليجعلها تشمل العادات أيضاً أي السلوك الاجتماعي جملة ، بيد أن المقاييس عند جمهور الفقهاء هو « قصد » و « نية » فإذا أتى الإنسان بعمل جديد بدون نية التعبد فليس بدعة مادامت هذه الأعمال ليست من المحرمات المنصوص عليها ، وذلك هو المعنى الفقهي الشرعي للبدعة والمقصود أساساً في هذا الحديث الشريف . غير أنه حدث أن وسع استعمال كلمة « بدعة » لتحمل مضمونها أيديولوجياً وذلك في المنازعات بين الفرق الكلامية ، فكل فرقة تصنف الفرقة المخالفة لها في الرأي ضمن المبتدعات ، فأهل السنة يعتبروا المعتزلة مبتدعة لأنهم جأؤا بأقوال لم تستمع عن سلف في ميدان العقيدة ، والمعتزلة بدورهم يسمون جماعة أهل السنة بالخشوية لأنهم يتقيدون بظاهر النص بشكل قد يؤدي إلى التجسيم والتشبيه . وهكذا فالبدعة في علم الكلام هي (رأى الخصم) ومن هنا قلنا أننا أيديولوجياً باعتبار أن الأيديولوجيا هي (الرأي الذي يقول به خصمي) . إذن هناك فرق ما بين مفهوم البدعة وبالتالي الضلالة كما هو في الفقه والتشريع ، وبين المفهوم نفسه كما هو في النزاع الأيديولوجي الكلامي . لقد قمنا الآن بجمل النص مقرئاً معاصراً لنفسه أي حول ما هو في محيطه الخاص ، وبذلك كانتنا لن نجعله معاصراً لنا بسهولة فنقول : إن الدين يعترضون بأن الإسلام ضد الحداثة

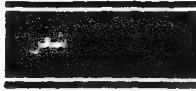
والتحديث غثظون سواء كانوا من أنصار الحداثة الغربية المعاصرة أو كانوا من الواقفين ضدها . إن ما يرفضه الإسلام بنص الحديث المذكور هي الأمور الحديثة في الدين بقصد التعبد بها أما الأمور التي يتركها الإنسان من أجل راحته ومنعته والاستمتاع بما هو موجود في الدنيا وما هو مسخر له فهذه كلها أمور لا تدخلها في مفهوم البدعة بالمعنى المشار إليه بل أنها مرغوب فيها ، وقد سمي الفقهاء هذا النوع من البدع بالبدع الحسنة ، والحديث النبوي ينشئ على كل من سن سنة حسنة ، والسنة الحسنة والبدعة الحسنة في مصطلح الفقهاء شيء واحد . اعتقد الآن أن الحديث الشريف الذي نصه : [كل محدثة بدعة ، وكل بدعة ضلالة ، وكل ضلالة في النار] قد أصبح بهذا النوع من التحليل النبوي معاصراً لنا على صعيد الفهم والمقبولية ، وأصبح مفهومنا لدينا ومعقولاً تماماً وهذا لم يأت إلا بعد أن جعلناه معاصراً لنفسه أي بعد أن حرصنا على فهمه في محيطه الخاص تماماً كما كان يفعل الفقهاء ، ومن هنا فالنهج الذي اتبعناه في الحقيقة ليس جديداً بل هو في مجته طريقتهم عند الفقهاء ، والفرق أننا نستعمله مقتناً مضبوطاً بشكل أكبر وهم كانوا يستعملونه بشكل تلقائي عفوي .

نأتي الآن إلى مثال آخر نخرج بواسطته من دائرة الخطاب وبنيت السطحية إلى دائرة الأحكام وبهاها النبوي الطبيعي . ولتأخذ مثلاً نصيب الأثر للبت . في القرآن (للذكر مثل حظ الأنثيين ، للبت الثلث وللولد الثلثان) . هذا حكم يطعن فيه كثير من الماسلمين سواء كانوا خارج الإسلام أو داخله ، والمهم هنا إذاً نحاول قراءة هذا الحكم بالطريقة التي شرحناها . ولكي نجعل هذا الحكم معاصراً لنفسه يجب أن نقرأه في محيطه الاجتماعي الخاص وأعرض المجتمع القبلي وتوازناته . وأول ما يجب إبرازه في هذا الشأن هو أن الملكية في المجتمع القبلي الهروي ملكية مشاعة ، فالقبيلة هي التي تملك وليس الفرد ، والعلاقة بين القبائل الرعوية هي علاقة نزاع حول الرعي أساساً ، الأمر الآخر هو أن المعاصرة لدى القبائل الحرة ومن يشهها معاصرة خارجية في الزواج بلوى القري أو المحارم منجى ، والحفاظ على العلاقات السلمية بين القبائل يقتضى نوعاً من تبادل النساء بلغة ليفي شتراوس ، وتبادل النساء

معناه المعاصرة بزواج الفتاة من هذه القبيلة إلى رجل من قبيلة الأخرى . غير أن توزيع الفتاة لرجل من قبيلة غير قبيلتها قد يثير مصاعلات في حالة وفاة أبيها ذلك لأنه إذا كان لها أن تأخذ نصيباً ماتت وهو لم يترك سوى حقه في المشاع من الرعي . فإذا كانت البنت تترك حقها من أبيها في هذا المجال فإن ذلك يعني أنها هي وزوجها سيكون لها الحق أن يرعا في الرعي المشاع الذي في حوزة قبيلة أبيها ، وهنا سندخل في مصاعلات لا حد لها ولذلك حرم بعض القبائل العربية القديمة توريث البنت إطلاقاً تحجباً لهذا النوع من المنازعات ، فقد كان ما يميم المجتمع البدوي هو الحفاظ على توازناته الأساسية . وإذا أضفنا إلى ما تقدم عبودية المال المتداول في المجتمع القبلي في المجاملة سهل علينا إدراك أن توريث البنت قد يؤدي إلى الإخلال بالتوازن على المستوى الاقتصادي خصوصاً مع أباحة تعدد الزوجات ، لذلك لنا تعدد الزوجات سيتحول في هذه الحالة إلى طريقة للكبس ، فيفقد ما تزوج الرجل من الزوجات . .

بمقدار ما تزداد امكانية أن يرث من قبائل متعددة وبذلك يخل توازن توزيع الثروة من أجل هذا كله لجأ الإسلام إلى حل وسط ، ويتشقق في جعل نصيب البنت الثلث بدل النصف وهذا من ناحية . من ناحية أخرى جعل نفقة البنت على زوجها أي على الرجل كما جعل نفقات الولدين على الرجل . وهكذا فإذا قمنا بعملية حسابية بسيطة مع الأخذ في الاعتبار بساطة الاقتصاد الرعوي القبلي وعبودية الملكية فيه استطعنا أن ندرك بسهولة كيف أن اللثتين اللتين يأخذهما الذكر قد يتركان إلى سوتين اللتين يتبع للبت إذاً سقط منها نفقة الزوجة ونفقة الأبوين وبذلك تتحقق المساواة بين الرجل والمرأة . ولا يمتنا هنا أن تتحقق بشكل فعل ولكن ما يمتنا هو أن نبرز أنها (المساواة) تتحقق في الخيال الاجتماعي للقبائل البدوية . في حيث التوازن . أعتقد هنا من هذا التحليل يمكن القول بأن موقف الشرع الإسلامي في هذه القضية مفهوم ومعقول أيضاً لأنه يستجيب تماماً لمتطلبات التوازن الذي أشرنا إليه .

أن ما قمته لكم أيها السادة ليس تأويلاً بالمعنى اليوناني وباللغة العرفاني ، ما نوع من الاستمرار المقروء والتعامل معه بأكبر قدر ممكن من الموضوعية والمقبولية ، وهذا فيها اعتقد هدف كل بحث علمي



مواجه من نسل الروى

فوزى صالح

تَلَفَّتْ في داخل باحثاً عن براقٍ ينشطُ دائرة العزمِ يحملنا للبلدى في
دماك

ندورُ سوياً

خيولاً مطهمةً بالجديد المقارقي

نُكْسِرُ طوقَ المهادين واللغة الباهتة

ونستنبت المستحيل حروفاً مسرجةً بالصهيل

نُدَوِّرُها فوق حنجرة البعد

نعدو

ومن خلفنا مبرع الماديات

يزاحنا التعب الحُرْشفي بمد خطوط التراخي

/نركلها/.. نترك المدوّ ثائية

لا نخافض أجنحة أو نميد

أيا صاحب الحلم

أشريت في جلدك الخوف الأبيء البراق

تعثرت في سبل من أجاج

فلا أنت أدركت ما نشتهي .. لا ،

ولا نحن صرنا

أيا صاحب الحلم

كانت خطوط من الرأس للرأس تنسل في جزم قزحيه

تُكشَفُ مملكة الفيث والمرجي

وكانت بنات الخواصل يحملن بالمتخيمات وبالسلمة الراجحة

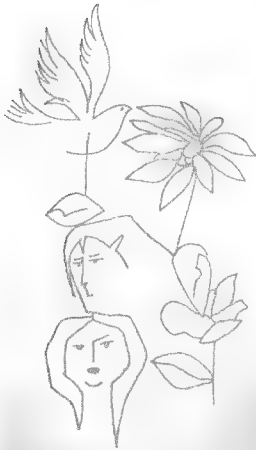
تموت

وهن يقبلن أورا مهن على سرر من جهالات ذاك الألوان

أيا صاحب الحلم

أحملك الآن في رثي براقاً يجوب تضاريس حلمي

يستنهض البؤر الخاملة





رسالة الرياض

مهرجان التراث والثقافة

عبد الحميد حواس

مهما يكن من أمر ، فإن هذه المهرجانات فضيلة كبرى بما تتيحه للمثقفين العرب من فرصة الالتقاء والحوار الشخصى المباشر فى زمن عزّ فيه التلاقي والحوار . ولعل هذا التلاقي والحوار هو أولى الثمار العينية الملموسة للمهرجان الوطنى الرابع للتراث والثقافة فى الجندرية .

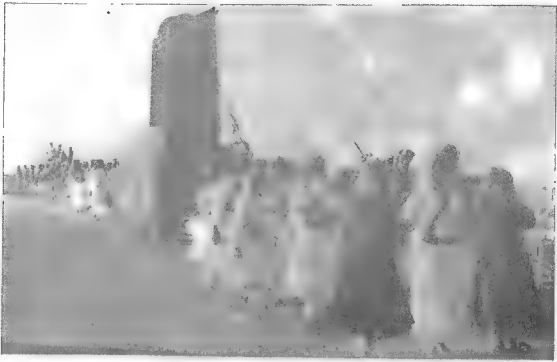
والجندرية موقع بالمملكة العربية السعودية يبعد عن شمال الرياض حوالى أربعين كيلومترا . وقد كان هذا الموقع عملا للنزهات الخلوتية ومرئادا لرياضة سباق « الهجن » (الجمال) . غير أن الجندرية أخذت تحتل أهمية متزايدة فى الحياة الثقافية ، وتباينت الأنشطة التى تجرى فى مساحتها فى بداية كل ربيع ، منذ سنوات أربع .

فمنذ سنة ١٩٨٥ تبنت « رئاسة الحرس الوطنى » تنظيم نشاطات فكرية وفنية وإعلامية متنوعة أطلقت عليها « المهرجان الوطنى للتراث والثقافة » . ويتم إحياء هذا المهرجان فى الجندرية فى بداية الربيع من كل عام . وعلى مدى هذه السنوات الأربع ، نما للمهرجان واتسع .

وإذا كان المهرجان قد بدأ دورته الأولى بنشاطات محلية وبديوية محدودة ، فقد عزز فى دورته الثانية توجهه العربى بدعوة لفيف من المفكرين والكتاب والمبدعين العرب ، داعيا إياهم بأشخاصهم تقديرا لإسهامهم فى قضايا الثقافة العربية ، مع اختلاف رؤاهم الفكرية وعلى تباين مواضع إقامتهم سواء فى داخل أقطارهم أو بها جرحهم الشقى . وقد استمرت هذه الدعوة الموصلة رجة الألق تقليدا ناميا فى الدوريتين الثالثة والرابعة .

وفى الوقت نفسه جرت توسعة نشاطات المهرجان الفكرية والفنية وامتدت لضم إسهامات من الجامعات والهيئات التعليمية والإدارية التى يتماش عملها مع العمل

هذا المهرجان ليس وحيدا فى الوطن العربى ، بل له نظائره فى القاهرة وبغداد وجرش بالأردن وأصيلة بالمغرب وقرطاج وقابس بتونس ، وغيرها الكثير فى المدن والأقاليم العربية . بدأ بعضها بالتركيز على وجه واحد من وجوه الثقافة ثم وسع نشاطه ليشمل أكثر من وجه . ونشأ بعضها عمليا ثم مدّ حدوده إلى أماد الثقافة العربية ليكتسب بُعدا عربيا جليا . وبعضها الآخر بزغ فولكوريا ثم استحال كرنفالا سياحيا للدخول والخراج . وهذا مظهر من مظاهر الطبيعة الصراعية التى تعيشها الثقافة العربية ، والتى يجعلها تتراوح على المستوى الرسمى بين الإهمال والتهميش وبين إقامة المظاهرات الثقافية الاحتفالية .



هى الحلقة الثانية . فقد بدأت هذه الحلقات الدراسية منذ العام الماضى على أن تستمر الحلقات سنويا متناولة موضوعة واحدة وهى : « الموروث الشعبى وعلاقته بالإبداع الفكرى والفنى فى العالم العربى » . وقد كان موضوع حلقة العام الماضى فى إطار الموضوع الرئيس هو أهمية هذا الموروث الشعبى ونوره الثقافى ، أما العام الحالى فقد كان علاقة الموروث الشعبى بالقصصى .

وتوالى أعمال الحلقة البحثية فى ست جلسات ناقشت فيها ست أوراق فى أربعة أيام على النحو التالى :

١ - السير الشعبية العربية : مقدمة من الأستاذ فاروق خورشيد ، وعرضها نيابة عنه الدكتور حسين نصار ، وعقب عليها كاتب هذه السطور .

٢ - لغة المعيش اليومية فى لغة الرواية : دراسة للاصداء الشعبية فى رواية « الوسية » : مقدمة من الأستاذ مربية الزهراني ، وعقب عليها الدكتور سعد البازمى .

٣ - الفن القصصى فى التراث العربى : مقدمة من الدكتور أحمد كيمال زكى ، وعقب عليها الدكتور عيسى بلأطه .

٤ - الموراث الشعبية والقومية فى الفن القصصى الروائى فى السودان : مقدمة من الدكتور محمد إبراهيم الشوش ، وعقب عليها الدكتور عبد الرحمن الخانيجى .

والبالدى ، أيضا ، أن القيادة المنظمة للمهرجان ترى أن استعداد التراث ، بالنسبة للجيل الحالى ، وصون مكوّناته وإتاحتها للأجيال التالية ، محور أساسى فى صياغة الومى المعاصر « من أجل تقريره فى فهمنا » . والعلاقة بين التراث والمعاصرة علاقة تكامل وإنماء وتجاوز وليست علاقة إبدال وتناحر حتى التصفية ، « فعالم اليوم غير عالم الأمس » . ولابد من الانتقال « بوعى وإدراك وتحريك » قدم الجمود والعزلة تجاه العلم » .

ومبها يكن من اتفاقنا أو اختلافنا حول هذه الموجّهات ، وما تضمنته من تقريعات وما تنتهى إليه من نتائج ، فإن منطقتى المهرجان يشتركون الساحة للمشاركين يتناقشون ويتحاورون سعيا للوصول إلى مشترك أرقى يسهم فى وعى أكثر رشدا وثقافة أرسخ أسسا وتجذرا فى الواقع ، تصمد فى وجه زواجب التصحير وقوالمات الانعراق .

ومن ثم ، فقد اتّام « للمهرجان الوطنى الرابع للتراث والثقافة » ، فى الفترة : من آخر مارس إلى منتصف إبريل ١٩٨٨ ، حواريا نشاطات فكرية وفنية وتظاهرات وعروض متنوعة عديدة ، لعل أهمها :

أ - الحلقة الدراسية :

وقد أطلق عليها منظمو المهرجان : الندوة الثقافية الكبرى . وحلقة هذا العام

الثقافى ، بل وتلك التى تبدو بعيدة عنه ولكنها شادت أن تظهر الجانب التاصيل أو التاريخى فى عملها ، مثلما فعلت مصلحة الجسوات ، مثلا . وبماثلت استمس الإسهامات جغرافيا ، فى مجال العروض والمعروضات ، لتضم ما يمثل الجهات والمناطق السعودية المتعددة ، وما يمثل الأقطار الخليجية .

والبالدى أن القيادة المنظمة للمهرجان تأخذ فى إجراءاتها بالنسبة لنشاطاته بالحد المشترك الأوسع لمفهوم التراث . وفهواء أن التراث هو : ما ورثناه عن الأسلاف . وجيل يسأل آخر : ماذا عندك فى من أهل وياقضى ؟ وماذا استعمل عفى ؟ قيم رفيعة ومثل عليا ، تلك هى ذخائرنا وودائعنا لأجيالنا ، فإذا تساءلنا عنها اليوم على طريق طويل ، وفتشنا عنها فى تراثنا ، فلأننا الورقة الشرحيون لها . (من خطاب الشيخ عبد العزيز التويجى الأفتاحى) . وهذا التراث يتسع ليشمل مراكمة إباءنا وأجدادنا من خبرة وإنجازات وطرائقهم فى السلوك وأسلوبهم فى الحياة ونظرتهم للوجود . ويبدو أن الحدّ الزمنى لهذا التراث يقف عند توقف مظاهر الحياة التقليدية التى كانت ماثلة قبل التغيرات التى أحدثتها تدفق عوائل النفط .

وهذا الفهم للتراث هو الذى يفسّر لنا الدور المركزى الذى تأخذه مكوّنات الماثور الشعبى فى نشاطات المهرجان ، والالتباسات التى تنوشها فى الوقت نفسه .

٥ - ألف ليلة وليلة في القصة الغريبة :
مقدمة من الدكتور رضا حواري ، وعقب
عليها الأستاذ صنع الله إبراهيم .
٦ - منصور الخازمي ، وعقب عليها
الدكتور عبد الله القدسي .

وقد استتت الندوة سنة جديدة لهذا العام
بأن دعت قصاصين ، هما : الطيب صالح
ومحمد حلوان ، لتقديم تجربة كل منهما
وتبيان علاقتها بالموروث الشعبي .

وقد شارك في مناقشات هذه الحلقة عدد
من الباحثين والنقاد والأدباء وأساتذة
الجامعات وجهرة من المثقفين إلى جانب
المسهمين في أعمالها . ولعل معالجات كتاب
الأوراق ومداخلات معظم المناقشين ، والتي
كانت تنسم منهجيا بالطابع التأسري
الأدبي ، هي السبب في ابتعاد الكثير من
أعمال الحلقة عن درس الأثر البنائي
المكونات المأثور الشعبي وتقنياته القصصية
في بنية الأعمال الإبداعية المقدمة ، واكتفت
بتلمس مظاهر البيئة المحلية وصور الحياة
التقليدية الزائلة أو التي في طريقها إلى
الزوال . وكان غير قليل من الأوراق
والمداخلات على غير معرفة بمنجزات

الدراسات الشعبية المعاصرة ، المنهجية
والمعرفية ، وما توصلت إليه في درسها
لأساليب الأداء وتقنياته في أشكال التعبير
الشعبي بمعناها العلم الدقيق . ومن هنا
هذا الخلط والتشوش في المصطلح والمفاهيم
التي استعملها غير واحد من المتداعين .
وإن كانت ، هذه المعالجات ، قد أوتت -
من جهة أخرى - إلى لفت الكثيرين من
خارج حقل الدراسات الشعبية إلى أهمية
الدرس المنهجي للمأثور الشعبي وأثره في
تشكيل الإبداع المعاصر .

مهما يكن من أمر ، فقد أنهت الحلقة
الدراسية أعمالها بإعلان توصيات عشر
تدور حول وحدة أصل المأثورات الشعبية في
الوطن العربي ، وأهمية جمعها وصونها
وإتاحتها في تأصيل الثقافة القومية بجوانبها
الإبداعية المختلفة وتواصلها مع جماهيرها من
جهة وامتداد أفاقها الإنسانية من جهة
أخرى . كما اتفق المتسلون على أن يكون
مدار الحلقة الثالثة هو : المسرح من حيث
صلته بالموروث الشعبي العربي .

ب - الندوات الثقافية الصغرى :

وبعد انتهاء أعمال الحلقة الدراسية
نظمت سلسلة من الندوات الفكرية شارك

فيها حشد من المفكرين والمثقفين والدارسين
يمثلون وجهات النظر المتباينة في المجتمع
العربي . وفي كل أسبوع من الأيام المتابعة
دارت ندوة حول واحدة من القضايا
التالية :

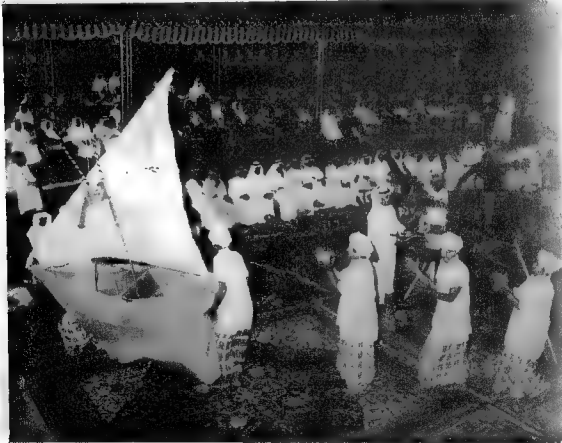
١ - التراث : ماذا نبعث منه ، وماذا
نترك ؟

(المشاركون : الدكتور : محمد
أركون ، أحمد الضبيب ، محمد عمارة ،
فهمي جعدان) .

٢ - تجربة التنمية : ماذا بعد النفط ؟
(المشاركون : الأمير عبد الله بن فيصل
بن تركي ، والدكتاتورة : أسامة عبد
الرحمن ، علي خليفة الكواري ، عبد
الواحد الحميد) .

٣ - الغزو الثقافي .
(المشاركون : الدكتاتورة : محمد جابر
الأنصاري ، صالح الوهبي ، بكر باقادر ،
والأستاذ حازم هاشم) .

٤ - الشعر الجاهل وجذوره .
(المشاركون : الدكتاتورة : شوقي
ضيف ، عبد الرحمن الأنصاري ، حسن
ظاظا ، إبراهيم عبد الرحمن ، صالح
العل) .



٥ - هل العقل العربي في أزمة ؟
(المشاركون : الدكتورة : جعفر الشيخ
ادريس ، محمد عابد الجابري ، حمد
المرزوقي ، فؤاد زكريا) .

٦ - فلسطين : صراع حضاري .
(المشاركون : الأساتذة والسكاترة :
عبد الوهاب المسيري ، ابراهيم ابراهيم ،
تركى عبد الله السديري ، بلال الحسن) .

جـ- المحاضرات العامة :

ثم تلى هذه السنوات الفكرية مجموعة من
المحاضرات العامة دارت حول موضوعات
من مثل :

- ١ - القرائن العرفية في منطقة عسير ،
للدكتور محمد بن عبد الله آل زلفه .
- ٢ - توظيف التراث الشعبي في الأدب
العربي ، للأستاذ سعد بن جنيبل .
- ٣ - القيم الجمالية المختارات الفنون
الإسلامية ، للدكتور محمود الربدوي .
- ٤ - جماليات الخط العربي ، للدكتور
عبد الحميد الداخيل .

الأنشطة الموازية والمتأنية :

وكان يتأتى نعم انعقاد الحلقة الدراسية
والندوات والمحاضرات العامة تقديم أنشطة
أخرى موازية ، لعل أبرزها :

أ- الأمسيات الشعرية :

وقد ركز أغلب هذه الأمسيات على
تقديم قصائد لشعر العامية البدوية
التقليدية ، أي ما يسمى اصطلاحاً في
المنطقة باسم « الشعر النبطي » وإن كان قد
شاع مؤخراً إطلاق اسم « الشعر الشعبي »
عليه مما يحدث التباساً مفهوماً مع المعنى
الحقيقي الدقيق للشعر الشعبي . ومن ثم
نظمت أمسيات متتالية جرى فيها تقديم
عدد كبير من الشعراء التقليديين البدين
ينظمون هذا الشعر النبطي فضلاً عن
أسميات أخرى جرى فيها التعريف ببعض
شعرائه التميزين ورواته المتفردين في بعض
القبائل والمناطق . كما قدمت مخاضج من
الأداء الشعري التقليدي الذي يؤدي
بمصحبة العزف على الربابة ، وبغناء أخرى
من شعر الرث (الذي يأخذ شكل تبادل
الإلقاء وكأنه محاوره) ، وكذا مخاضج أخرى
من شعر النظم .

ب - معرض الكتاب :

شاركت الجامعات والهيئات والمؤسسات
الحكومية وبعض دور النشر الخاصة في
الملكة بعرض إصداراتها من الكتب

والدوريات . والجديد في هذا العام أن
الكتب والدوريات المروضة كانت متاحة
لشراء بأسعار مخفضة بعد أن كانت توجد
للمعرض فقط .

وفي هذا السياق قامت إدارة المهرجان
بإصدار عدد من الإصدارات بالمربية
والانجليزية للتعريف بالمهرجان ونشاطاته
أول بعض جوانب من التراث المحلي في
الجزيرة العربية أو لتوثيق نشاطات المهرجات
في العام السابق ، فضلاً عن نشرة يومية
باسم « الجندرية » .

جـ- مسابقة للأطفال :

نظم المهرجان بالتعاون مع جهات أخرى
مسابقة بين الأطفال حول بعض المفردات
الثقافية ، وقد أعد لها متخصصون لكي
تتنافس مع قدرات الطفل وامكانياته من
ناحية ، ومع أهداف المهرجان من ناحية
أخرى .

د- عروض الرقصات التقليدية :

قامت مجموعات من الجهات والمناطق
المختلفة بالملكة بتقديم الرقصات
التقليدية ، مع الآلات الموسيقية الصاحبة
لها ، وما كان يرتبط بها من أزياء وغناء ،
وأحياناً ما تمثّل للمناسبة التي كان يتم فيها
أداء هذه المظاهر الفنية التقليدية ،
وتشخيص للرموز التي توحى بالطابع المحلي
المميز للمنطقة ومناشط الحياة التقليدية بها .

ولأهمية هذه العروض ، من وجهة نظري
المهرجان ، فقد حظيت بمكانة خاصة . إذ
تم تقديمها في شكل مركب متتابع طويل أمام
المنصة الملكية ، واحتلت بذلك الفقرة
الأساسية في افتتاح المهرجان بعد مسابق
المجن . ويعزز هذه المكانة اشتراك ولي
المعهد بنفسه في أداء « العرضة التقليدية » مع
المجموعة المؤدية لها في أكثر من مناسبة .

السوق الشعبية :

وهو عبارة عن ساحة مستطيلة واسعة
انتظمت حولها دكاكين مختلف الحرف
والهن التقليدية المندثرة والتي أوشكت على
الانقراض . والواقع أن هذا السوق هو أقرب
« للمتصفح الحلي المقترح » لأساليب الحياة
الشعبية أو ما يعرف في الدراسات الشعبية
Folk - Life museum حيث نجد
الحرفيين والصنّاع يقومون بأداء أعمالهم
ويعرضون منتجاتهم بنفس الأساليب
والأدوات التقليدية لكي يجسّدوا صورة
الحياة الماضية وأغاط الإنتاج فيها .

واستكمالاً لهذه الصورة أقيم في جانب
من الساحة « بيت شعر » يجلس أمامه « جابر
الربابة » يعزف على ربابته ، بينما كانت تسير
الجمال المحملة حول الساحة داخلة
وخارجة ، في السوق الذي ينتقل داخلها
الباعة الجائلون ببضاعتهم التقليدية ،
وانتصب « السدائل » يعلن عن بعض
المبيعات ويزايد عليها ، وكان مؤدّب
العصبة « الطفرع » يعلم صبيته بأساليب
التقليدية .

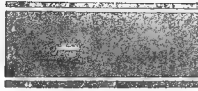
كما أقيم إلى جوار السوق ما يشبه المزرعة
لتقديم صورة عن حالة الزراعة وطرق سقى
الزروع والمعدات الزراعية الأخرى ،
والضخات الكملة مثل عصر الزيتون والبناء
بالبن ونحوها .

وترجع إدارة المهرجان التوسع في هذا
السوق لكي يتحول إلى متحف كبير باسم
« قرية التراث » لكي يضم تراث الجزيرة
وأقطار الخليج العربية .

وإذا تركنا الآن الإشكالات الفنية
والثقافية ، التي تتطلب تخطيطاً منهجياً
وحلوا علمية عند إقامة مثل هذا المشروع
الكبير ، فإن تكرار النسبة لكلمة « تراث »
يعيد تذكيراً بالقضية المركزية التي يثيرها
هذا المهرجان ، والتي نوهنا بها منذ بداية
تناولنا لهذا المهرجان بالعرض .

فلا زال مفهوم التراث في حاجة للوضوح
من حيث مكانته ومكوناته ، ومن حيث
تاريخيته وحداثة الإنسان فيه بوصفه الكائن
التاريخي الذي أنتج هذا التراث من جهة ،
وهو الذي يستقبله ويستفحسه في وعيه ،
يفحصه وينظمه وفق رؤاه وتطلعاته ، من
جهة أخرى . ولأزال الانقسام الثقافي
الحادث في بنية الثقافة العربية بشكل مقدة
في وضع العلاقة بين التراث الرسمي والمأثور
الشعبي ، بمستوياتها المختلفة ، الوضع
المنهجي الرشيد .

وفي كسل حال ، فإن إقامة هذا
المهرجان ، وعلى النحو الذي عرضناه ، هي
إضافة غنية إلى حقل التنشيط الثقافي
العربي ، سواء من حيث التنظيم والشكل
أو من حيث المحتوى والتوجه . غير أن
الحديث عن جهود المؤسسات الهيئات في
مشرق الوطن العربي ومغربه ، من زاوية
الاستراتيجية الثقافية الاجتماعية في إقامة
المهرجات الثقافية والفنية ، وخاصة
ما يتصل منها بالمأثور الشعبي ، يتطلب
فضل إيانة نرجها إلى مقال آخر ◆



المنذوب يسأل

مهدي بندق



وقيل الآن فليتجمع الرهطُ

ركعنا في حثيث السير نزجي الشكر للرحمن
وأقسمنا نلاقى عبده المنذوب في أبهى ملابستا
ورحنا نسمع الأوساخ عن أبداننا ليلا
ورحنا نكنس الأسمال والأطمار والفَيْلا
ورحنا نصبغ الثغر المشقّق في مرايانا
بماء العندم الوردي ، والحديد بالخوذان
فصار الماء يطرق وجهنا المغبر . يدخل في
مسام جلودنا كالضيف مبيتسا
ويخرج من محاجرنا دموعا تسمع الإثما

نعلقتنا مدينتنا من الأقدام تجعل في الرغام الرأس
وتدخل في الأنوف النقع بالبحموم يلتحف
وتقطع في مرابدنا ذراع التمر والحناء
وتغرف من سواعدنا حجاب الدم ترتشف
وتثقبنا ، وتحسو من جماجمنا نخاع الشمس
وها نحن بها موق على أجداننا نفق
فلا لحادنا يأت ولا يرئى لنا الشعراء
فنصرخ يا دجى الأرماس أين القاع والسقف
فيايتنا الصدى صمتا يراقبتنا . . ويتصرف

إلى أن قيل إن السيد المنذوب يقصدنا
بكفيه كتاب المزن مقروء به الخط
وبين يديه قمح العدل مبذول فيلتقط
وفوق الرأس مأذبة من الحرية الشجرا
وقيل الآن فلتفتح مقابرنا



وعند سطوع وجه البدر كنا قد شمتنا
الدفع فامتلات شوارحنا
ملايينا من القتل
ومثلهمو مصابيننا

وجاء الموعد المضروب ،
جاء السيد المتدوب ،
ألقي نظرة حيرى
على الساحات محزونا
سمعتاه يصيح بصوته الصرعى مرتعدا
تعالى الله ،
أنت المانع الرشدأ
وأنت القاتم الأزلى لم تولد
ولن تلدا
وأنت الحي لا حياً سوى وجهك
فلم لا تترك الأموات في هذا التراب
اللفظ يقوئنا ؟

ولم يا رب لا ترضى
إذا ما عدت لم أنجز لك الواعدا ؟

وصار الماء يمجئنا
إلى أن أصبح الصفوان في أجزائنا طينا
فأسرعنا نعد الطين كي يستقبل الأرواح
وعند الصبح جئنا نزل الأزام نسأها
عن التدبؤ : هيته ، بضاعته ،
وكم سنا ترى من فيه
ومن منا سيحييه قبيل أخيه

تدافقنا ، فهبت من سياسبها رياح الحق ،
تقصفت رعدا فينا
تبادلنا السباب الفحش واللكمات
فلم ندر سوى بالشرطة الرهجاء والضربات
فصرنا نقذف الأحجار لنعب مذهب الدولة
فصاح الحاكم الأعلى ينادينا
ويدعونا لضبط النفس ، أصفينا
على مضض ، وقمنا في تناقلنا
لنطبع في خدود الغل أختاماً من القبلات
ونادى العصر صليبا بلا نشوة
فجاءت عادة رقطاء ترقص في مآقينا
تقول لعلنا نصفوا إذا الصهباء تجمعنا
فأسرعنا إلى الحانات تزحف خلفنا النسوة
وقبل الرشفة الأولى
سمعنا من كهوف الشارع التحق أصواتنا
تهددنا ، وتعتنا بأننا جند إبليس المجتدة
فأقسمنا لهم بالله أنا مثلهم بشر
ولكن في تقلنا يكون الخير والشر
أردنا أن نجادلهم فالتقينا هموياتون في الأيدي
المدى تلمع
فبادرنا إلى الأحجار نلهمها ونلقيناها
فجاءوا بالرصاص السيل جئنا نحن بالمدفع

وقبل المغرب القان
دفنا ألف مقتول بخندقنا
ومزقنا لهم ألفا
وكان القتل قد أمسى لنا ألفا
وكان القتل قد أمسى لهم ديناً

■ الإحباطات السياسية ، والتمزق الذى يعانى منه علنا العرب المعاصر .. إلى أى مدى تنعكس هذه الإحباطات فى الحركة الشعرية العربية ؟

أظن أن الشعر طوال الخمسة والثلاثين عاما الماضية قد أنفخ أنفخا شديداً فى كل ما هو قومي ، وكل ما هو متعلق بمصير الأمة العربية .. بل إن حركة الشعر الحديث نفسها كان من دوافعها الأساسية ، التعبير عن الطموحات الشعبية ، والأمال القومية ، والعزة والكبرياء العربى . انفخس الشعر بعد الحرب العالمية الثانية فى قضايا الأمة ، وعبّر عن ذلك تعبيراً يعرضه بعضه صارخاً ومباشراً ، وخطابياً ، وبعضه جاء مقنعاً من الناحية الفنية ، وتعددت المدارس والاتجاهات فى الشعر .

رأينا الرزمة فى الشعر ، ورأينا الشعر الذى يستلهم التراث العربى القديم ، ورأينا الشعر الذى يستخدم الأتقنة والحوار .

أنماط كثيرة من الأساليب ولدت فى الساحة لكنها جميعاً تترى من جلد واحد هو الاهتمام بكل ما يقع على الساحة القومية ، بمعنى أن الهم القومى والاجتماعى والطموح الوطنى هو مدار التجربة الشعرية خلال الثلاثين عاما الماضية .

أما كيف عبر الشاعر عن ذلك .. نستطيع أن نقول إن بعض هذا التعبير جاء ساذجاً يتوسل شرف القصد دون أن يرتفع بمستوى القصيدة درجات عالية من الناحية الفنية .. بينما كان هناك قصائد وكان هناك شعراء يحاولون استخدام أرقى الأساليب الفنية فى التعبير عن مضمونهم الاجتماعى .

— فى الواقع إنه ما من قصيدة شعرية تكتب فى الوطن العربى — وهذا فيما يتعلق بالشعراء الكبار — إلا ونلمح فيها انغماس الشاعر وانشغاله بهوم وطنه ، وأمال أمته ، والمذاب الحقيقى الذى يعانى به الشاعر الآن عذاب فادح ربما لا يحس به إلا الشعراء — وإن كان الناس يحسون به فى درجات متفاوتة — لكن الشاعر يكتب بنار هذا التمزق ، ويعبر عنه مرة بالتعبير المباشر ،

حوار مع الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة

أجرى الحوار:
عواطف يونس

[الدوران فى فلك القديم يجعلنا صدى لا صوتا ، والشاعر ينبغى أن يكون صوتا لا صدى]

مع واحد من أبرز شعراء الستينات المجددين الذين أعقبوا رواد شعر النفعلة فى الوطن العربى .. والسلى يتميز بمذاق خاص .. وبحميمية التماق بين الكلمة والمضمون : الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة كان هذا الحوار الذى حاولت أن أناقش من خلاله بعض القضايا الشعرية المهمة المطروحة على الساحة الأدبية .

مبكرة من تاريخها وإن لم تعرف غيره من أساليب الحضارة ، وأساليب التعبير عن الذات ، والتعبير عن الفكر . فهو — إن — تجسيد لطموح الإنسان ، لرغبته ، لشوقه ، لتجاوز لله : يجسد الإنسان فى هذا الشعر خصوصية تجربته ، ليتجاوز الخصوصية إلى ما هو علم وما هو شامل لذلك نقول إن الشعر — بحسب ما هو مجرد ، وإبقاء المابر خالداً ، وإضاعة التجربة الإنسانية الوعى والجمال على السواء .

■ الشعر ، أو الفن الحقيقى ، عموماً ، هدفه ، غايته .. ماذا يقول شاعرنا الكبير الأستاذ محمد إبراهيم أبو سنة ؟
— الشعر هو التعبير الأسمى عن التجربة الإنسانية فى شمولها وخصوصيتها على السواء ، ولعلنا نذكر أن الشعر هو أول الفنون التى صاحبت وجد الإنسان وعذابه وتمتعه ، وشوقه ، وحزنه ، منذ كان الإنسان لا يعرف القراءة والكتابة . فكل الأمم وكل الشعوب عرفت الشعر فى مرحلة

والأسلوب الرمزي أو استخدام واستعمال الترات.
أظن أن الشاعر العربي الراهن المعاصر لم يقصر عن التعبير الحقيقي عن الأزمة القومية وعن أسواق هذه الأمة في تجاوز عنتها الراحنة .

■ فكرة الالتحام بين الفكر المبدع والواقع إلى حد الديوان فكرة جليلة في بعض قصائده كقصيدة « مربية شهداء الجزائر » : -

فلكى نسحباً لايد غوت
فالبصرة لا تنمو إن لم تأكلها الأرض
ما أروع أن تضى بعض الأجيال البعض
هذه الفكرة في رأيك ماذا تتمر في النهاية ؟؟

- هذه الفكرة هي فكرة التضحية بمعنى أنه ما من أمل في الحصول على شيء في هذا العالم ، إلا عن طريق التضحية ، والمناة ، والاستشهاد ، والألم الطويل وفي هذه القصيدة على وجه التحديد كانت تجسد بطلونة الجزائري من أجل الحصول على استقلالها ، هذه البطولات تمثلت في التضحية بشكل محدد ، التضحية بليون شهيد ماتوا لتستقل الجزائر ، وهذه القصيدة انطلقت وتركزت حول فكرة التضحية ولهذا نقول : ما أروع أن تضى بعض الأجيال البعض .

فهناك جيل يضحي لكي تنعم كل الأجيال القادمة بشمار هذه التضحية . . هذه القصيدة فديحة في الديوان الأول وكتبتها عقب استقلال الجزائر .

■ إن القارئ للديوانكم وقلبي وغازلة الثوب الأزرق ، يرى ولأول مرة - مدى متحكم من بناء هذا شعرى خاص ؟
والسؤال الآن يثير قضية مهمة ، وهي قضية الذاتية والإفراق فيها . . إلى أي مدى يمكن للفنان أن يبدع حق صالحة الشعرى استجابة لحرف ذل خاص ؟

- في الواقع هناك فرق بين شئيين ، بين ذاتية التعبير ، وذاتية الموضوع . أما ذاتية التعبير فهي خصوصية الأسلوب ، فلكل شاعر أسلوبه الخاص الذي تتجلى فيه موهبته وتجرته وثقافته ، هذه الخصوصية لا بد أن تتحقق في الشاعر لكي لا يكون صوته تكراراً للأخريين لا الشاعر في مطلع حياته يصبح بعدد من كبار الشعراء وكثيراً ما يسقط في ترديد أصوات الآخرين حتى يصبح هو نفسه عنصراً من عناصر هذه الأصوات ، لكن الشاعر الحقيقي هو الذي

يصعب بالأصوات ويكافحها في نفس الوقت لكي يصل إلى ما أسماه أنا بخصوصية التعبير ، وذاتية التعبير يستطيع أن يقدم إضافة للتراث الشعري فيدون هذه الإضافة يكون الشاعر مجرد صدى وليس صوتاً .
والشاعر ينبغي أن يكون صوتاً لا صدىً .

في هذا الديوان أريد أن استطرد في بيان الفرق بين ذاتية التعبير ، وذاتية الموضوع . ذاتية الموضوع تعني أن يتمركز تعبير الشاعر ومفاته حول هوية الخاصة الذاتية وهو ما نسميه « بالرومانسية » أي أن الذات وعواطفها وموجدتها وأوجاعها وأحلامها ، تكون هي مادة القصيدة ولا يستطيع الشاعر تجاوزها لأنه مشغول بنفسه في معظم الأحوال .

هذا النحو من الشعراء يكون في العادة ابناً لعصور تنسم بشاعة الوعي في عصر متجبر . على الشاعر الحقيقي خاصة أننا ولدنا وفتح وعينا في عصر الحروب الكبرى والثورات ومعارك الإستقلال والطموح القومي والعري . . هذه الممارك فجبرت نوعاً من الوعي الأساسي جعل الشاعر يتجاوز ذاته كي يصبح جزءاً من الهم العام .

- في هذا الديوان كان عنصر الذات موجوداً باعتياري شاملاً لا بد أن يعشق ، ولابد أن يحب الجمال ، ولابد أن يحير من الطبيعة ، وألله الخاص ، وما أكثر الألم الخاص في هذه الفقرة .

ولكنني كنت - أيضاً - جزءاً من جماعة شعرية هي جماعة الشعر الحديث تؤمن أن الشاعر هو ضمير عصره ، وأنه عليه أن يعبر عن هذا العصر ، ولا فإن هذا العصر سوف يقصيه بعيداً .

فهمه الشاعر وشعره كانت صيرة طول الوقت خاصة أن الشاعر لا ينبغي أن يعبر بساذجة عما يجري فهذا شأن النثر فالشعر إذن تعبير كل جوهرى في نفس الوقت لكن إلا عن طريق الثقافة الواسعة ، وعن طريق مفهوم مؤداه أن الشاعر صوت العصر . وأنا أستطيع إيجاز شديد جداً أن أقول أن الوعي عندي في هذه الفترة كان يتجاوز إلى الاهتمام بفرق الصغيرة ؟ إلى اللمنية التي عشت فيها وتعلمت وعاشت أزماتها ، إلى الإنسانية الواسعة خارج حدود الوطن . لذلك ، هذا الديوان الذي أعتر به كل

الاعتزاز ، يعبر عن الأساس الأول لرويتي الشعرية وتكونت المبكر .
■ التأمل والفكر : من أهم الصفات والمحاور التي يدور حولها شعرى ، خصوصاً التأمل الحزين في الحياة . ففي قصيدة « السر » قلت :
في صمت رحل كفتك
وأدخل قبرك
لا غيرك ،
سوف يصل من أجلك ،
لا غيرك

حقيقة مرة تعيشها في كل يوم ألف مرة ، نظرة تشاؤمية . . ولكن أرسطو يقول إن « الشعر شاكاة » ، والمحاكاة عنده ليست نقل الطبيعة أو الواقع على ما هو عليه ، بل هو وسيلة لدفع الطبيعة أو الواقع للأمام . . ما هو رأيكم في هذه المقولة ؟
- من المؤكد أن جيل - ولست وحدي - كان على موعد مع الألم ، وموعد مع الكثير من الكوارث القومية ، والزلازل ، والإحلام الكبرى التي أجهضت حتى في زمن الحلم كنا نحاصر بين أوجس الخوف من ألا يتحقق هذا الحلم الكبير هذه القصيدة - مثلاً - كتبت أوائل السنين عندما كنا نحلم بوطن عري كبير ورفاهية وعدالة اجتماعية ، لكننا كنا نرى الأساليب البروليسية تحكم الواقع السياسي ولا شك أن الشعراء هم أكثر الناس حساسية وأكثر الناس إدراكاً لما يدور في أعماق الأرض وعروقها ، فهم لا يتعاملون مع السطح كما نعلم نحن أن ثمة زلزالاً كامناً تحت هذه الأرض التي تلبس مستقرة .

- هذا جاءت القصائد معبرة عن التوجس ، والحزن ، والقلق ، لكنني لا يمكن يساً . . لأن اليأس معناه أن نلقى بالآفلام . .
والملاحظة صحيحة وهي أنني كثيراً ما عمل الفكر وهذا يرجع إلى أن قراءاتي في الفلسفة والتاريخ قراءات واسعة جداً ، لأنني أرى أن الشعر يعبر عن العصر وهذا العصر على بالاتجاهات والأفكار والتجارب ، المتنوعة المزلة التي تتغير ، فهو عصر سريع الإيقاع ، ولكن تلاحقه لا بد أن تفهمه ؟ ولكن نحاول التعبير عنه لا بد أن نحاول ، ونعبر عن أصعاقه ، ففي الواقع عنصر التفكير أو التأمل - كما نسميته - هو تعريف صحيح ، فهو جزء حقيقي من تجربتي الشعرية لأنني في فترة ماعنت بالفلسفة .

○ من سبق كل شاعر أن يختار إطاراً لإبداعه لكن من هو الشاعر الحقيقي برأيكم ؟ أملاً الذي يكون أصدى التبره — كاختلافه — مثلاً والذي احتوى الحزن الذاتي كل إبداعها — أم هذا الذي يتجاوز حدود الفردية إلى آفاق أكثر شمولية ؟

— أنا أتفق معك تماماً ، هو في الواقع إن طبيعة التجربة الشعرية تستلهم ثقافة الشاعر ، بمعنى أنه كلما اتسعت شواغل الشاعر واهتماماته ثقافياً وحياتياً ، كلما اتسعت شواغله واهتماماته شعرياً . وكما كان شغوفاً يتجاوز هذه الذات كما قلت لك في البداية إن الشعراء الذين يعبرون عن تجربة واحدة في الحب مثلاً « كمجنون ليل » و « جبل بن عمر » ، هؤلاء الشعراء كانت طبيعة حياتهم البسيطة والتي لم تكن تسع لأكثر من تجربة عظيمة مثل مجنون ليل الذي استغرق العشق حياته . هؤلاء كانوا يعيشون في طبيعة عمودية ، من حيث الأفق ، والتجربة ، والثقافة ولم يكونوا قاهرين أولاً على أن يعبثوا على هذه التجربة ، ليس بمحدودية ولكن بعمق حيث استطاعوا الوصول إلى البعد الإنساني العام من عمودية هذه التجربة .

— كمجنون ليل — مثلاً — عندما تحدث عن حبه لليل كأنه كان يتحدث عن كل حب في الأرض ، كذلك الأحوص ، وعمر بن أبي ربيعة .

ولكن في العصر الذي نعيش فيه اختلفت طبيعة التجربة (الحب مثلاً) فلم نعد نجد الشاعر هائلاً في الشوارع يتحدث عن حبه فهذا الشاعر نفسه سوف يصطدم بأزمته الروحية ، وأزمته في الإسكان والمواصلات . وأزمات كثيرة تحاصر الشاعر المعاصر تجعله يهرب من الحب تمهيداً لغيره ،



ولكن هذه الكوارث الماثلة التي تحاصر الشاعر ، تفرض عليه نوعاً من التسويع في التجربة ، ولكن هل يستجيب الشعراء لذلك ؟ بعضهم يستجيب وبعضهم يظل يدور في فلك التجربة الواحدة نتيجة عمودية الثقافة والتطلعات والأشواق عند لكن في النهاية ، الحكم هو القيمة الفنية للعمل ، قد يكتب الشاعر قصيدة واحدة خالدة (مثل عمر بن كلثوم) ، وقد يكتب الشاعر مائة قصيدة تافهة ، فالعبرة في النهاية بالمعيار الفني ، أي إلى أي حد ، استطاع الشاعر أن يصل إلى ذروة فنية من خلال هذه التجربة أو تلك . . . ولكن نحن في النهاية بشكل عام مع الشاعر الذي تتنوع تجاربه ، وتتسع ثقافته ، ويتجاوز شواغله همومه الذاتية .

■ الحلود فرغ في السهلا لأصل ثابت من شجرة والفرع أن يكون إلا إذا كان أصله قويا ضاربا في الأرض (التراث) ما هي كيفية الربط بين التراث والمعاصرة في رأيكم

— قضية التراث قضية خطيرة جدا ، خاصة في الشعر ، لأن الشاعر وهو يعبر باللغة ، هذه اللغة تاريخية ، بمعنى أنها ارتوت من تراث القصيدة العربية منذ امرئ القيس حتى الآن فالشعر يتعامل مع اللغة ليس في مستوى الصواب والخطأ ولا مستوى الجمال والقياس ، ولكن في مستوى الإبداع ! بمعنى أن هل الشاعر أن يتجاوز ما سبقه وأن يستطيع ذلك إلا إذا امتص رحيق اللغة في كافة عصورها فغلاقه بالتراث حتمية . لا يستطيع إعادة الجرس الموسيقي إلا بقراءة الشعر العربي في كل عصوره ! أن يستطيع الوصول إلى ديباجة روح اللغة وأنا أقول دائما أن الشعر يستخدم روح اللغة لا اللغة ، لأنه يعبر عن حساسية خاصة باللغة .

لماذا يختار الشاعر هذا اللفظ دون غيره ؟ هذه هي « الحساسية » ، وكلما توطدت العلاقة بين الشاعر والتراث كلما ازدادت ثروته اللغوية ، ولكن هناك من يتصور أن التراث مجرد « صم » تدور حوله . لو اقتنعنا بهذا سوف نصالح اللغة ، لأن اللغة كائن يتطور من ، زمن لأخر ، والسقوط في فلك الماضي ، يعني نفى الحاضر ، ونحن لا نريد إلا أن نعيش حاضرا لأننا لا نكتب لمجهور العصر العباسي — مثلاً — الآن نحن نكتب لمن يقرأون الآن ولن يسأل بعضهم ، لهذا إنني ملتزم ، بالمخاطب على

روح التراث على أن لا أقدمه ، فمن الممكن التمازج مع العناصر الإيجابية فيه والتجاهل للعناصر السلبية على أن يكون شاغل هو البعد عن الواقع الراهن بدقة هذا الواقع وأحاسيس ومشاعره . وهذه هي العصلة التي تقع فيها ، فكثير من الشعراء يتصورون أن الإبداع هو الدوران في فلك القديم . . الدوران في فلك القديم يجعلنا صدى لا صوتاً والشاعر ينبغي ألا يكون صدى بل ينبغي أن يكون صوتاً .

■ ماذا يعني الصراع بين القصيدة الحديثة والكلاسيكية ومتى تنتهي ؟

— الواقع الثقافي بطبع فيه الجديد ، فيصطدم بالقديم ، ثم يتصالحان في منتصف الطريق يأخذ الجديد بعض الشروعية أو يقتنع القديم ببعض الجديد ويتحدان . . . ليتقدم الجديد خطوتين فيصبح قديماً ، ويخرج الجديد بعد ذلك وهكذا .

الملاحظ أن حياتنا الثقافية تدور حول نفسها في بعض الأحيان نتيجة حسم المفاهيم ونتيجة التكتلات لأن حركة التطور والتقدم ليست مطردة . . فنحن نتقدم في جانب وتتأخر في جانب نعيد طرح القضايا التي تم طرحها .

حركة الشعر الحديث — مثلاً — انتصرت وقدمت ما لا يقل عن مائة ديوان من الشعر الجديد ونجاة نتيجة للأزمات القومية والفكرية والسياسية حدث انصراف للتجديد فظهرت من جديد قضية الصراع بين القديم والجديد ، وكان هذه القضية لم تحسم لقد حسمت في الستينيات ومعنى الحسم مشروعية الجديد ، ولكن ليس القضاء على القديم فالقصيدة العمودية ستبقى في حدود وظائفها المحددة المحدودة وما هو مطلوب منها ، إن إعادة طرح القضية دليل على التخلف الثقافي والارتداد الذي تعودته الحياة الثقافية .

■ الغموض ، والإغراق في الرمز : من أيهما إلى يومنا هذا ما سببه ورأيكم فيه ؟

— الغموض له سببان في رأيي ، فغرض مشروع وهو غموض الشاعر الذي يريد أن يفتح أفقا جديدة في التجربة الشعرية فيعبر تعبيرا غير مألوف عن رؤية غير مألوفة أيضا ، هذا النوع من الشعر عادة يكون شديد العمق ومليئا بالكثافة الشعرية ومتأثرا بتيارات كثيرة في الثقافة والفنون والفلسفة ، ويريد أن يعبر عن العصر في قمة شموله وكلية وهو نوع ، من الغموض المشروع

مثل قصيدة المقبرة البحرية و ليول فاليري ، فصل الشاعر دائماً أن يحطم المألوف إذا كان يريد أن يفتح أفقاً جديدة لهذا غموض مقبول لأنه يكتشف أوضاعاً جديدة في الفكر الإنساني والمشاعر الإنسانية

أما الغموض الذي أوتيته هو غموض الإدهاء والعجز عن استخدام اللغة استخداماً صحيحاً ، فهو غموض ناشئ عن الأدعاء والعجز عن استخدام اللغة استخداماً صحيحاً وناشئ عن الضعف في استخدام الأساليب الفنية في الشعر .

■ أستاذ جليل ومعلم فاضل يدين له شاعرنا الأستاذ أبو سنة ؟

— في الواقع ما أكثر الأساتذة الذين تعلمت منهم ، والذين أخذوا بيدي ، وإذا كان لي أن أذكر أستاذين كبيرين في عالم النقد هما د/عوض ود/عبد القادر القط .

■ يقال إن المدايب سر الإبداع وأن الألم يصهر الفنان الحقيقي فهل هذا صحيح ؟

— أعتقد أن الإبداع يقوم على جلدتين هما ، المتعة ، والمدايب ، لا المدايب وحده ، ولكن لأن المتعة لا تحمض .. المتعة تكتفى .. المتعة أنثائية ذاتية خاصة .. لهذا فلأن الشاعر ليس في حاجة ملححة للتعبير عن المتعة . الشاعر في حاجة ملححة للتعبير عن الألم لأن الألم نوع أشبه بمرض والمرضى في حاجة إلى طبيب ، ولكن المعافي السعيد ليس في حاجة لطبيب ، لهذا يكثر التعبير عن الألم ، ولا يكثر التعبير عن المتعة .

■ الشعر الحديث ماذا قدمت له الأجيال التي تلت رواه هل طورت فيه ؟ . . أضافت إليه . . زخره (تطور شكلي) . . أم ماذا ؟

— لاشك إن الجيل الأول جيل المؤسسين قد وضع لبننة قوية في بناء حركة الشعر الحديث ولكن هذه البنية لم يكن يقدرها أن تبقي ، لولا الأجيال اللاحقة .. الأجيال التي لم تكتف بالأساس ، وأقامت الصرح ، إن الأجيال التالية للرداد قد قدما عطاء وافراً ، واستطاعوا أن يعيدوا النظر في كثير من البديهييات ، وطوروا فعلاً من الأساليب الفنية للحركة ، وأبدعوا إنتاجاً متميزاً عن إنتاج الرواد ، وأعتقد أن الساحة الآن تعترف بمرور الأجيال ، سواء في مصر أو العراق أو السودان أو اليمن .

■ الحركة النقدية بين الأوس واليوس ورايكم فيها ؟؟



— إن الجيل الأول من كبار النقاد لعب دوراً هاماً في مناصرة حركات التجديد ، وفي الشعر خاصة ، وهذا الجيل قبض له أن يتابع الأجيال المتعاقبة ويدل جهداً كبيراً ، ولكن يؤسفني - حقاً - أن أقول إن الأجيال الجديدة من النقاد إما انصرفوا إلى الترجمة ، أو إلى التظاهر بالجدلية ، ولم يلتفتوا ، التفاتاً حقيقياً ، إلى الإبداع ولهذا فالإبداع يسبق النقد بكثير .

■ ما رأيكم في شعراء اليوم (بلاجملة) ؟

— في الواقع أنا أشاء عدد كبير من الشعراء في مصر والوطن العربي .. وأرى أن هناك تيارات كثيرة .. هناك شعراء يجيدون كيار ، وشعراء يجيدون وموهوبون أيضاً لكنهم شباب ، وحولهم هامش من الشعراء المبدعين ولاشك أننا نخوض مرحلة جديدة في الكتابة الشعرية ، ولكن العصر الذي نعيش فيه قد أقمم مشاكل واهتمامات غير أدبية .. ونستطيع أن نقول إن الشعر بكل تياراته واتجاهاته يحيط للأمام لكنه للأسف محاصر بعدم الاهتمام . أنا أعتقد أن لدينا عدداً من الشعراء الموهوبين ولكن المشكلة ليست في الشعراء ولكن في الطريقة التي تكفل لهم النمو والاستمرار ، هذا هو المأزق ، فنحن على اعتاب مرحلة شعرية تحتاج إلى نظرة نقدية جديدة أيضاً ، ونحتاج إلى استجابة فنية جديدة من القاريين ولكن الصورة تتبدل . تبدل معتمة لأن النقد لا يواكب هذا الإبداع ولأن القاريين الذي يتوجه إليه هذا الإبداع في غفلة شديدة بل وإنه يكفى بالمهليات من مسلسلات ومباريات ، ويشتر أن نجد القاريين الواعين الذي يرى في قراءة الكتاب زاداً ثقافياً ومعملة لا تعادها ممتة أخرى ،

■ أستاذ/محمد أبو سنة . أنت والحمية ، أي لون تراهيه ؟

أنا أرى أن الحمية مقدسة ، كل لحظة فيها ، كما قال أستاذنا العظيم/نجيب محفوظ ، هي اللحظة الأخيرة ، ولهذا لا بد أن نقبض عليها ونعيشها ، بكل ما لدينا من طاقة ، وحماس ، وقوة ، واستجابة ، .

الحياة فرصة مدهشة ، وأنا لا أعي السعادة ، أو الشقاء ، لأن الحياة في رأيي ، هي الإحساس بها . أنا أحس بالحياة مليئة بالألم والشقاء ، كما عهدتها أنا ، لكنها أيضاً مليئة بالجمال ، فالحياة مقدسة وكل لحظة فيها قد تكون اللحظة الأخيرة ، لذا علينا ألا نقتلها أبداً ، وعلينا أن نمش الحياة بكل ما نملك من مشاعر وجديّة .

■ ما هي سمات الشعر الجيد في رأيكم ؟؟

— الشعر الجيد الذي يستثير ويرفعني إلى أفق أسمى وأعلى من الأفق الأدنى الذي أنا فيه .. الشعر العظيم هو الشعر الذي يغري ، وهو الذي يشفي ويطلقني على ما لم أكن أعرف .

وحين أقرأ هذه القصيدة ، وأشعر بالسعادة والنشوة الفنية تكون هذه القصيدة جيدة .

■ تجربتك الشعرية من أي المنابع تتروى ؟

— تجربتي تتروى من الواقع كمصدر أساسي للتجربة الواقعية هذا مستويات مختلفة ، واقع القرية التي ولدت فيها ، واقع المدينة ، واقع العلاقات الانسانية . والمصدر الثاني ، قراءتي ، في الأدب العربي قديمه وحديثه ، والأدب العالمية يختلف لغاتها . وأنا أقرأ المترجمات ولا أعرف إلا الإنجليزية ، فتجربتي الشعرية ترتكز على ثلاثة أشياء : الواقع ، والثقافة ، والزمانية .

■ ما مدى ارتباط الماضي بالحاضر في تجربتك الحياتية وانعكاس ذلك على إبداعك ؟

— في الواقع ، في كل مرحلة من حيوات اكتشف أنني أعيد شروط هذه الذكريات .. ولكنني أشعر وجداني مرة جديدة بثرثيات هذا العالم الذي انقضى ، ويؤسفني أن أقول إنه انقضى ظاهرياً ، لكنه ، بداخل ما زال ، أنا أقيم بذاكرة قوية جداً ، وأنا من ذلك النوع الذي لا يحب أن ينسى شيئاً ، حتى لا أحب أن أنسى .

لذا أحفظ الماضي بتفاصيله وتراكيماته ولكن على ألا يكون عبثاً على الحاضر ولا تقيداً على المستقبل ◆



حول أول مؤتمر علمي عن :

زكي مبارك

د . عبد العزيز نبوي

أقيم أول مؤتمر علمي عن « الدكتور زكي مبارك بقاعة المؤتمرات بفندق جامعة أسبوط بسوهاج بالتعاون مع محافظة سوهاج في الفترة من ٢٩ إلى ٢٩ مارس ١٩٨٨ ، تحت رعاية أ . د . عبد الرازق رئيس الجامعة ورئاسة أ . د . أحمد عبد الله السماحي نائب رئيس الجامعة وأمانة أ . د . عاصم أحمد الدسوقي عميد كلية الآداب . وكان أ . د . البدراري زهران رئيس قسم اللغة العربية مقررا للمؤتمر .

لماذا سوهاج ؟

كان اختيار سوهاج - في أقصى صعيد مصر - اختيارا له دلالة ومعناه ؛ حيث تحقق من خلاله التقاء رمزين من رموز الأصالة المصرية والعربية ؛ فالصعيد ، كان وسيظل أصلا مكينا للحضارة المصرية ورمزا لها . . كما كان وسيظل رمزا للمروعة العربية التي تغلغلها القبائل في ربوع الصعيد . وكان الدكتور زكي مبارك من ناحية أخرى .

وسيطل - رمزا للموقف المصري العربي الذي جرت فيه الثقافة العربية الأصيلة مجرى الدم ؛ فكان انتماء هذه الثقافة انتباه عقل وقلب ، وهو انتباه عصمه من الانهيار بالمعرج من آراء المستشرقين ، هذا الانتباه الذي لحظه ما يمتدحون يوم أداء زكي مبارك لامتحان الدكتوراه بالسرور حين قال : « إنني حين أقرأ أبحاث طه حسين أقول هذه بضاعتنا ردت إلينا ، وحين أقرأ أبحاث زكي مبارك أشعر بأن أواجه شخصية جديدة » . سوهاج وزكي مبارك كلاهما رمز ، ومن ثم فقد كان هذا المؤتمر العلمي مؤتمرا لعقيدة المكان والأديب ، كسل صاحبه موصول وإليه يشير .

لقد كان مؤتمر زكي مبارك بسوهاج - في جوهره - دعوة إلى عودة الروح إلى الفكر

العربي الأصيل والثقافة العربية في وجهها المشرق ، كما كان دعوة إلى إنصاف الدكتور زكي مبارك ، إحقاقا للحق بعد طول غياب . وهي حقيقة لم تنب عن المشاركين في المؤتمر من أساتذة الجامعات المصرية ، والجامعة الأمريكية بالقاهرة ، وجميع اللغة العربية ، ودار الإفتاء ، والمجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، والإذاعة السموعة والمرئية والصحافة . وما أصدق كلمة الأستاذ محمد شوقي أمين عضو مجمع اللغة العربية حين قال : « ولئن كان الدكتور زكي مبارك قد ظلله النظام الجامعي في وطنه ، فإنه ليثيرني ذاكتر موقفا للمجمع الفرنسي في الزمان الغابر من أحد أعلام الأدب في وقته إذ عاقته الظروف والملايسات عن أن يفوز بعضوية المجمع الخطير ، عل حين تألق ذلك الأدب العلم ، وأصبح له من الشهرة العالمية ما أصبح . فلما قضى نحبه لم يسع ذلك المجمع إلا أن يقيم له نصبا تكاريا في الدار المجمعية كتب عليه : « هذا رجل تم مجده ونقص مجدا » . وما أحسن مغالبا إذا قلت إن تاريخ تعليمنا الجامعي ليستشر الاستكفاف حين تخلو كراسيه من عظمة الرجل العصامي ولبداع الأدب الأملى الدكتور زكي مبارك » .

وفي جلسة الافتتاح تحدث فضيلة مفتي الجمهورية الأستاذ الدكتور محمد سيد طنطاوي عن تكريم القصرمان للعلم والعلماء ، وتحدث عن زكي مبارك قائلا : « نحن عندما نحفل ونذكر بأديب زكي مبارك وكتبه في التصوف . . عندما نذكر بما بذله من جهد في مؤلفاته الكثيرة التي قرأناها ومازلنا نقرأها . . عندما نقفل جامعة سوهاج هذا ؛ إنما نقدم للعلماء وللطلاب وللطالبات سنة حسنة لها أجراها » .

كما تحدث أ . د . عبد الله السماحي نائب رئيس الجامعة ورئيس المؤتمر قائلا :

« إن ما تصنعه جامعتنا اليوم هو إحياء تراث رائد من هؤلاء الرواد وإقامة البحوث والدراسات من حوله لتجعله علامة على طريق صنع المستقبل ، فتؤذي الجامعة بذلك دورها تجاه مجتمعاتها وتجاه جيل الشباب من أبنائها الذين نعدهم - كما صنع جيل هؤلاء الرواد - فيتعلم انتماءهم وحبهم لوطنهم . إن زكي مبارك عالم رائد أسهم أسهاما وافرا في صنع عصره ، ودافع عن وطنه وعن مقدسات العروبة والإسلام ، وقاوم الاحتلال ، واعتقل واضطهد ؛ فما ضعفت منه ولا لانت عزيمته ، وإنما قدم الفكر الحلال والأعمال العلمية والأدبية الخالدة . . فهو بحق رائد أصيل جدير بأن يجتمع من حوله الباحثون والعلماء ؛ ليقدموا ثمار فكرهم نورا ومشاعل هداية تثير طريق المستقبل لأبنائنا الشباب » .

ولقي الأستاذ الدكتور محمود بن الشريف الأستاذ بجامعة الأزهر - نائبا عن الدكتور المستشار جمال الدين محمود الأمين العام للمجلس الأعلى للشئون الإسلامية - كلمة حيا فيها الوفود العربية المشاركة في المؤتمر من مثل : الشاعر الدكتور حسين خريس عن الأردن ، والدكتور بشير عمر القيرواني من تونس ، والشاعر الكبير على هاشم رشيد من فلسطين ، والدكتور محمد الشهاوي من السعودية .

كما ألقى كلمة الأسرة الشاعرة كريمة زكي مبارك عضو مجلس إدارة اتحاد الكتاب ومدير عام برامج الأسرة والمجتمع بالإذاعة ورئاسة جمعية زكي مبارك الأدبية ، حيث الوفود والمشاركين ، وقدمت الشكر إلى جامعة سوهاج ومحافظ سوهاج .

أما السيد الوزير إبراهيم محافظ سوهاج فقال في كلمته : « . . اليوم يحيى العلماء الأجيال في هذا المؤتمر العلمي تراث عالم رائد قدم لمصرنا الحبية علما وفكرا وأديبا عالم حساب . إن زكي مبارك ابن من أبناء مصر الرواد الذين يستضيء بعظمتهم شبابنا اليوم ، فقد كان فيه انتهاء أصيل لوطنه ، وكان فيه عزيمته وصلابة وجدل وثابرة سخر جهده وعلمه وأدبه لتغيير واقع مجتمعاتنا والبؤس به ، وقدم أعمالا هي مشاعل هداية على طريق نهضتنا التي تصنع بها مستقبل مصر المشرق » .

وقد أشار كثير من العلماء والباحثين إلى تعدد الجالات التي أبدع فيها زكي مبارك ،

يقول الدكتور محمود بن الشريف الأستاذ بجامعة الأزهر : « كان زكي مبارك موسوعة : كان أديباً وشاعراً ونقاداً ومؤرخاً ، كما كان محققاً ترك أثراً كبيراً في تاريخ التشريع الإسلامي » . وقال الدكتور عل على صبح عميد كلية اللغة العربية : « . . تراه حين يجادل في الدقائق الفقهية - كما صنع حينما حقق نسب كتاب الأم فتصفيه إلى الفقهاء ، وتراه حين يجادل في المضائل النحوية من النحويين ، وتنتظر في كتاب النثر الفني أو كتاب الموازنة بين الشعراء فتراه قمة من قمم النقد الأدبي ، وتنتظر رسالة اللغة والدين والتقاليد فتعده من المصلحين ، وتنتظر مقالاته في التربية والتعليم فتعده من أقطاب المربين ، وتسمع عن أخباره في الأندية والمجالس وأحاديث رحلاته إلى البلاد الشرقية والغربية فتعتقد أنه من المولعين بدرس أخلاق الأمم والشعوب » .

وقد تنوعت البحوث - تبعاً لذلك - وتعددت ، ويمكن القول إن جلسات المؤتمر قد دارت حول عدة محاور ، أهمها :

(١) الاتجاه السروحي والفلسفي والتوصلي :

ومن البحوث التي أقيمت - أو قدمت - في هذا المجال : الفكر الصوفي عند زكي مبارك للدكتور عل على صبح . والتصوف عند زكي مبارك للدكتور عامر النجار رئيس قسم الفلسفة بأداب سوهاج . والأجاء الروحي عند زكي مبارك للدكتور أبو الفتح عبد الحميد الأستاذ المساعد بأداب قنا . وزكي مبارك والدراسات النفسية للدكتور محمد عزيز نظمي رئيس قسم علم النفس بأداب بها . وزكي مبارك والأخلاق للدكتور محمود سلامة بكلية الدراسات العربية بالبحر . والتصوف السياسي عند زكي مبارك للشاعر محمد علي عبد العال حيث قال إن التصوف السياسي مصطلح أطلقه زكي مبارك ويعني به أن تكون السياسة خالصة لوجهه والوطن ، لا يقصد بها مطالب أو أغراض دينية على حساب الأمة .

(٢) محور اللغة والأدب والنقد الأدبي : والبحوث التي قدمت في هذا المجال هي : التجديد الفني في أدب زكي مبارك للدكتور محمد سواحى للأستاذ بجامعة فرجينيا الأمريكية . آراء زكي مبارك في النثر الفني للدكتور إبراهيم عبد الرحمن محمد الأستاذ بماداب عين شمس ومدير مركز الخدمة العامة . وقرارة في شعر زكي مبارك

للدكتور أحمد سيد رئيس قسم اللغة العربية بترية عين شمس . وزكي مبارك والفصحة العربية للدكتور يوسف نوزل عميد كلية التربية ببور سعيد . ومنهج زكي مبارك في النقد الأدبي للدكتور أحمد طاهر حسين الأستاذ بالجامعة الأمريكية . وزكي مبارك والدرس اللغوي للدكتور رمضان عبد التواب رئيس قسم اللغة العربية بأداب عين شمس ، وقضية المصطلح في مؤلفات زكي مبارك للدكتور محمود فهمي حجازي الأستاذ بأداب القاهرة . وزكي مبارك وثانية الوجدان للدكتور عبد العزيز نبوي الذي ألقى أيضاً كلمة أبناء ستريس في المؤتمر . ودويان أطراف الحيال دراسة لغوية وأسلوبية للدكتور حسين محمد حسن بترية أسوط . وشعر زكي مبارك دراسة عروضية ونحوية للدكتور محمد عامر بكلية الدراسات العربية بالبحر . وزكي مبارك ورواياه الإبداعية للدكتور حسين خريس الأستاذ بجامعة الأردن . والنظرية النقدية عند زكي مبارك للأستاذ يوسف بكار الأستاذ بجامعة البصرى . وزكي مبارك والإبداع الفني في الشعر للدكتور الشاعر مصطفى رجب بترية سوهاج . ومن آداب سوهاج :

الصورة الشعرية عند زكي مبارك للدكتور عثمان القاضي . والرومانسية عند زكي مبارك للدكتور طلعت أبو العزم . والاتجاهات الأدبية عند زكي مبارك للدكتور أبو الحسن الخطيب . والمرأة في شعر زكي مبارك للدكتور مهام راشد . وزكي مبارك والنحو العربي للدكتور عثمان أبو سمرة . وزكي مبارك ناقداً للدكتور محمد زكي خفايى . هذا إلى جانب : شاعرية زكي مبارك للشاعر إسماعيل عقاب . والمقال الأدبي عند زكي مبارك للدكتور أمينة راشد أستاذ الأدب الفرنسي بآداب القاهرة . والفزل في شعر زكي مبارك للغري حسن درويش . وزكي مبارك ورسوم سياسة لغوية للدكتور البدراني زهران رئيس قسم اللغة العربية بماداب سوهاج ومقرر المؤتمر حيث عرض في هذا البحث آراء زكي مبارك في اللغة والكتابة ، وأن زكي مبارك كان يريد استخدام لغة صحيحة يفهمها الفلاح والملاح والتجار والبناء ، لغة سلسة تسد أبتاهما بغير حساب ، كما كان يرى أن صلاح الخط العربي في الشكل ، فإذا شكلناه حققتنا سلامة النطق وحددنا المعاني ، وكان زكي مبارك يقول : . . ولو ظهرت الجرائد والمجلات مشكولة لرأيت

كيف يصلح النطق ويصح الإنصاح . . ويقول : أدمعوا في التفكير اخترع أحرف جديدة مشكولة ، فرسمنا الآن ناقص . . ويجب أن ننظم إلى أن الجماليم المختلفة تنطق الكلمات عسل غط واحد . ومن الدراسات التي قدمت في هذا المجال أيضاً دراسة للدكتور أحمد مستجير عميد كلية الزراعة بجامعة القاهرة عنوانها « شعر زكي مبارك في ضوء نظريتي العروضية » تلك النظرية التي نجحت في تبسيط دراسة موسيقى الشعر بقدر نجاحها في تبسيط اكتشاف القواعد المطردة في شعر الشعراء عن طريق استخدام الكمبيوتر ، على نحو ما فعل في دراسة سابقة سنة ١٩٨٣ مع شعر أدونيس . وقد أفضى ذلك تحويل الأشكال المختلفة للضاحلي إلى أرقام يسهل تحليلها للكمبيوتر كما يسهل فهمها في آن واحد ، وربما جاز لنا القول إن الشعر العربي رزق بأحدين : الحليل بن أحد واحد مستجير .

(٣) محور التربية والتعليم : والبحوث التي قدمت في هذا المجال هي : الآراء التربوية عند زكي مبارك للدكتور رشدي طيمعة عميد كلية التربية بدبيات . وزكي مبارك وثقافة الطفل المصري للدكتور محمد عوني رئيس قسم الإعلام بجامعة عين شمس .

(٤) محاور متنوعة : ومن البحوث التي أقيمت أو قدمت في هذا المجال : تاملت على زكي مبارك للشاعرة كريمة زكي مبارك مدير عام برامج الأسرة والمجتمع بالإذاعة ، وعضو مجلس إدارة اتحاد الكتاب ، وذكرنا مع زكي مبارك للأستاذ محمد شوقي أمين عضو مجمع اللغة العربية بالقاهرة . وإطلالة على زكي مبارك للدكتور محمود حلمي مصطفى عميد كلية الآداب بسوهاج سابقاً . وزكي مبارك وتحقيق التراث للدكتور محمود بن الشريف الأستاذ بجامعة الأزهر ، جاء فيه : وقد أخرج زكي مبارك كتاباً جعل عنوانه « إصلاح أشنع خطأ في تاريخ التشريع والإبراهيم أن كتاب « الأم » ليس للإمام الشافعي ، وإلها هو للإمام البيهقي لأنه بعد الإمام الشافعي بعدة سنين .

ومن البحوث التي أقيمت أيضاً بحث بعنوان : زكي مبارك في المراقب للدكتور محمود متولي وكيل كلية الآداب بجامعة البها قال فيه « لقد أنقذ زكي مبارك عمره مناضلاً

في مبادئ الإصلاح الفكري والاجتماعي مناصرا للعروة والإسلام في وقت علت فيه رايات التفريب في الثقافة والعلوم . . وكان حذرا أمام دعوى الأخذ بكل ما في حضارة الغرب بقدر حسه على الاتصاف بالصفات العربية والسدين والتقاليد على اعتبار أنها دهائم الوحدة والاستقلال العربي عن أية تبعات اجنبية . . . كان زكي مبارك يكره التبعية أو الانتماء الحضاري لكل مالا يفتح مع أصالتنا وقيمنا ، وكان يقول إن أثر ماتصا به أمة أن تعتمد على الآخرين في رسم خطوط مستقبلها . . أو تقتب تجارب الآخرين دون وعي بطرفيها . . فهو لم يناد بالانغلاق ولم يدع إلى التعصب ، ولكنه كان لا يريد مله الأمة أن تضع ، من خلال قتل الإبداع والابتكار لدى بنيتها بالاعتماد على غيرها . . . إن زكي مبارك كان ولا يزال أحد الدعامات الرئيسية في حركة النهضة ، وأنه أسهم بجهده وبأبحاثه وعلمه في دفع اللغة العربية إلى الأمام ، وكان بالفعل متعدد المواهب . . صوفي عاش في عراب العلم وبني لنفسه ولأمة مجدا عظيما .

ومن البحوث التي ألفت كذلك بحث بعنوان : زكي مبارك وبيرم التونسي دراسة مقارنة للدكتور زينب عبد العزيز مصطفى المحاضرة بمعهد التلفزيون . وزكي مبارك وذكريات عن الحياة الثقافية في باريس للدكتور السيد هل حسن الأستاذ المساعد بأداب سوهاج . كما قدم بعض العلماء والباحثين أبحاثا إلى المؤتمر وحالت ظروفهم دون حضورهم ، ومن هؤلاء الدكتور حمدي السكوت رئيس قسم اللغة العربية بالجامعة الأمريكية وبحثه بعنوان « زكي مبارك من عطاء الأدب الحديث » . والدكتور عاطف الفرافة أستاذ الفلسفة بجامعة القاهرة وبحثه بعنوان : « نظرات في فكر زكي مبارك » . والأستاذ عبد العال الحليمي (أدب) وبحثه بعنوان : « دور زكي مبارك في الحركة الثقافية » . والشاعر صبد المنعم الأصاوي وبحثه بعنوان : « صلة زكي مبارك بالاسكندرية » . والأديب الناقد الأستاذ أحمد حمدي إمام وعنوان بحثه : « وطنية زكي مبارك » .

شعر وشعراء :
ومن الشعراء الذين شاركوا في المؤتمر ، وألقوا قصائد تحية لزكي مبارك : الشاعر الفلسطيني الكبير علي هاشم رشيد ، والشاعر الاسكندري الرقيق إدوارد حنا سعد ، والشاعر الأردني حسين خريس

الذي ألقى قصيدة بعنوان تحية ووفاء ، قال فيها خاطبا زكي مبارك :

أيها القلبُ الذي عسى لنا
فَنَفْسِنَا عن دواوٍ وطبيبٍ

أيها العقلُ الذي طاف بنا
كُلُّ أَقْفَى وَتَحَسَّى كُلُّ رَيْبٍ

في سبيل الحق ما لا كيت من
عَيْتِ الدهر ومن خَصَمٍ مُرِيبٍ

في سبيل اللُرب كانت رحلة
لك ما بين شروقٍ وغروبٍ

أيها الشيخ الذي دسُتوره
أن تميش العمر حبا وحيث

لا تُسرعُ في مهلك النائي إذا
عزَّ في الدنيا خطوطُ ونصبٍ

لم تكن عنةً فردٍ واحدٍ
أنت مقصودُ بها بين الشعوبِ

أما عنةٌ جبلٍ لسطُحتُ
وجههُ الناصع أحقادُ القلوبِ

عنةُ الصلر الذي لم تلقه
من خصيمٍ أو أليفٍ أو غريبٍ

كنت في رينال فردا واحدا
تتألمُ الظلم لا تحشى الخطوبِ

فلتوش فينا حضوراً مُطْلَقاً
شَمْسٌ تفكر عن قناتنا لا تغيبُ

توصيات المؤتمر

وفي الجلسة الختامية يوم ٢٩ مارس ١٩٨٨ قرأ الأستاذ الدكتور عاصم الدسوقي عميد كلية الآداب بسوهاج وأمين المؤتمر ما اقترحه المشاركون في المؤتمر من توصيات وهي :

١ - دراسة أسلوب زكي مبارك دراسة لغوية ليستفاد بما فيه من خصائص أسلوبية تسهم في رفق اللغة العربية بين شباب اليوم مع

الانتسفت إلى الأسلوب القصصي .

٢ - دراسة أعمال زكي مبارك في اللوريات العربية والأعمال الأخرى وجمع مراسلاته مع معاصريه لدراساته والإفادة منها .

٣ - معارك زكي مبارك الأدبية يجب أن توضع موضع الدراسة العلمية المتخصصة .

٤ - الأعمال الأدبية لزكي مبارك في حاجة ماسة إلى دراسة علمية جادة في ضوء النظريات والمناهج الجديدة .

٥ - توجيه الدراسات العلمية بأقسام الدراسات العليا بالجامعات للاستفادة الحقة من تراث زكي مبارك .

٦ - طبع البحوث العلمية التي قدمت في هذا المؤتمر ؛ لتكون في متناول الباحثين على نطاق واسع لتيسير الاستفادة منها . ونأمل أن تتبى ذلك الهيئة المصرية العامة للكتاب .

٧ - إعادة طبع أعمال زكي مبارك حتى تكون في متناول الباحثين دون عناء ، عن طريق الهيئة المصرية العامة للكتاب .

٨ - الاستفادة من الأقسام الباقية من مكتبة زكي مبارك بمعاونة ابنه الأستاذة الشاعرة كريمة زكي مبارك . وتقتصر اللجنة أن تضع الدولة يدها على المكتبات الخاصة بكل العلماء في مصر .

٩ - إطلاق اسم زكي مبارك على إحدى قاعات الدراسة بكلية الآداب بسوهاج باعتباره أول جامعة أقامت مؤتمرا خاصة به .

١٠ - تخصيص جانب من مكتبة الجامعة لمؤلفات زكي مبارك والدراسات التي تناولته وإطلاق اسمه عليها .

١١ - مسابقة باسم زكي مبارك في أي جانب من جوانب إتشاجه ؛ تشجيعا للأدب بين الشباب ، وإحياء روح المنافسة .

١٢ - إقامة تمثال لزكي مبارك وإطلاق اسمه على بعض الشوارع .

١٣ - الإعداد من الآن للاحتفال بالعيد الثوري لذكرى ميلاد زكي مبارك في أغسطس ١٩٩١ م .



كتاب اسيا وأفريقيا في الندوة الدولية : « الأدب وقضايا العصر »

ثلاثة أبحاث عن الديمقراطية والإبداع

نبيل فرج

والعدالة والسلام ، التي نضجت عبر تاريخه الحافل بالصراع ضد القهر الاستعماري ، والتخلف الحضاري .

ولقد دارت الندوة حول ثلاثة محاور أو موضوعات أساسية ، كانت مصر حاضرة في جميع جلساتها ، إلى جانب تناوب الوفود المختلفة عليها . وهذه المحاور هي :

- قضية الثقافة الوطنية .
- الديمقراطية والإبداع .
- أدب المقاومة .

ومن بين هذه المحاور استأثر موضوع الديمقراطية والإبداع بنصيب أكبر من الدراسة ، باعتبار أن الديمقراطية أهم قضايا العصر ، ويحكم أن الأبداع ، بما يتركز عليه من نقد ، وجه من وجوه المعرفة والكشف والتقدم ، وكلاهما ، الديمقراطية والإبداع ، سمة الحضارة والحماما .

وستختار من أبحاث هذا الموضوع ثلاثة أبحاث ، من مصر والسودان ، واليمن ، تتناول القضية من ثلاث زوايا ، لكي نستخلص منها ما اتفقت عليه ، وما اختلفت حوله ، أو تميزت به .

اشتركت اللجنة المصرية لتضامن الشعوب الأفريقية الآسيوية ، مع اتحاد كتاب آسيا وأفريقيا ومجلته الفصلية « لوتس » ، في عقد ندوة دولية أقيمت في القاهرة في يومي ٢٣ ، ٢٤ مارس الماضي ، عن « الأدب وقضايا العصر » ، وذلك لتعميق جذور التبادل والتواصل الفكري والثقافي بين القارتين ، وصياغة أسلوب موحد للتعامل مع القضايا والتحديات الحضارية .

وهذه أول ندوة لاتحاد كتاب آسيا وأفريقيا تعقد في العاصمة المصرية ، بعد عشر سنوات من انتقال مقره إلى تونس .

وقد بلغ عدد الوفود المشاركة في الندوة ثلاثة عشر وفدا ، ضم أكثر من أربعين كاتبا ، قدم ما يقرب من نصفهم مجموعة من الأبحاث ، تلتها مناقشات عديدة مفتوحة ، حول ما ورد في هذه الأبحاث من أفكار تؤكد الروابط والسمات الأساسية للأدب الأفريقي الآسيوي ، وأهمها أنه - على اتساع الرقعة الجغرافية - أدب فضالي ، مرتبط بالقيم الرفيعة في تراثه العريق ، قيم الحرية

أقصى اليسار - نعرف ما ينوء به هذا الواقع من شر ، بينما الإبداع - هل حدد تعبير الكاتب - انتزاع مملكة الحرية من أخلال هذه الأبدية ، وكسر للنمطية .

والبحث الثاني للدكتور تاج السر الحسن ، من السودان ، عنوانه « بين الديمقراطية والإبداع » ، يتناول فيه العلاقة العميقة بينهما ، التي تتمثل في المعارضة في ظل الديمقراطية ، وفي الاحتجاج والضراوة في حالة غيابها ، وحلول القهر والتسلط بدلا منها ، بما يعنى أن الإبداع ، في نظر تاج السر ، هو الذى يتزعم الديمقراطية ، والبذء هو الملك الذى يقب على العرش ، أو الحادى الذى يوجه الكفب الى الناس .

وانطلاقاً من أن الابداع ضرورة لا غنى عنها ، يثرى الإنسان بالتساؤل والفرح ، يشير تاج السمرالى أن الابداع المقصود ، المتناقص للذكائيات ، هو الذى يبقى خالداً ، فقط ، على حين تختفى كل الآداب التى أبدت النظم النازية والفاشية

والمقاومة في عائلنا العربي ضد الجبل
الاستعماري ترجع ، في بحث ناجح
السفر ، إلى القرن الحادي عشر ، حين
تفتتح الاستعمار ضد الشعوب العربية
والاسلامية ، بدهوى اغتال الشريعة ، الدينية ،
والحقيقة في الطامع الاقتصادية والسياسية
التي دفعت بالاسبان والبرتغال وبريطانيا
والمانيا وفرنسا والولايات المتحدة ثم اسرائيل
في الحوانل على شعونا ، والسقوط في غنة
الاستعمار ، والظفر المبرالي .

ولعل أهم ما جاء في بحث تاج السر
الحسن دعوة كتاب آسيا وأفريقيا والعالم
الثالث إلى المكثف على تراث الأدب
الشعبي، الشفاهي والمكتوب، الذي
يمر- بقلبة عناصر الخلود والمطلق
والشمول- عن صمود الشعب أمام
الاستبداد الاستعماري، وقوى الظلام،
خاصة وأن جزءا كبيرا من هذا التراث
الأيديولوجي الضخم يتعرض للضياع
والانقراض في ظل التقدم الحضاري،
وتكنولوجيا العصر.

لابد، إذن، من جمع التراث الشعبي القديم والحديث، وتوثيقه، وتصنيفه، ورسم وتصوير الماثورات الفنية، خلال التتبع من الحضارات القديمة قبل فقدانها، خاصة وأما يمكن أن تلعب دورها

وقبل أن تعرض هذه الأبحاث ، يحسن الإشارة إلى أن الدعوات الديمقراطية ، روجهاها سيادة الشعب ، ليست وليدة هذا العصر أو هذه الأيام ، فقد بدأت في عالمنا العربي منذ بداية القرن التاسع عشر ، مع حركة النهضة الحديثة ، وتجلت في العديد من الممارسات السياسية والاجتماعية في أكثر من قطر عربي ، كهدف هزيم للجيالة العربية ، مثلاً بعد الإطباء هدفاً هزيماً .

البحث الأول في مصر للنقاد الأبراهيم فتحى ، عنوانه « الديمقراطية اعتبارها مقولة أبداع أدب » ، وأكثر ما يسترعى الانتباه فيه وعى الناقد للملحوظ أبعاد المشكلة على مستوى الفن ومستوى الحياة ، معاً ، وفقاً للصراع الاجتماعي تنازلي من جهة ، وفى مواجهة القيود الموائمة المصادية للحرية ، من جهة

في الحياة المعاصرة ، وفي تطوير المجالات الأدبية والإبداعية .

غير أن هذا الدور يتوقف بلا شك على وعي الكتاب ، وقدرتهم الفنية ، التي يجب ألا تقع أسيرة ، سحر الماضي ، أو الأصالة وحدها ، أي البدائية ، بكل ما تنضى إليه من قدرية وتحلف .

ولكن يحقق الإبداع أهدافه لا بد من توفر مجموعة من الأسلحة الضرورية وهي :

- عمو الأمية .
- نشر التعليم الوظيفي .
- اتساع نطاق التنقيف عن طريق الكتاب ، والمسرح ، والتلف . الخ

ويرفع المهارات العامة والمتخصصة للشعب ، ويرفع مستوى العلم ، تزول الفروق بين العمل الذهني والعمل العضلي ، وهذا شرط لازم للديمقراطية ومن ثم لازدهار الإبداع في مناسخها ، وتطورهما معا .

وأمام أخطار الحرب النووية التي تهدد الإنسان والحضارة بالزوال ، يدعوت تاج السر الحسن إلى توحيد كل المفكرين والمبدعين في جبهة واحدة ، على نطاق شعوب العالم بأسره ، وليس الوطن العربي .

وأول ما يشر إليه البحث الثالث عن « الديمقراطية والإبداع » ، للكتاب اليمني عمر جواوي ، هو أن اتساع أفق الإبداع لا يتوقف وحسب على هذه الديمقراطية ، بل أن هذه الديمقراطية تعد عاملا مساعدا في إثبات ونشأة المسوابع ، وتطويع المبدعين ، وازدهار انتاجهم المعبر عن القيم الجديدة .

ويؤكد الكاتب اليمني ، المرة بعد المرة ، أن الديمقراطية في العالم الرأسمالي والاشتراكي تمثل نضال البشرية من أجل « تحرير الإنسان وأعتاقه بما يتفق وتطلعات العصر » .

وعنده أن العالمين ، الرأسمالي والاشتراكي (كذا) في اعلاء هذه الديمقراطية من خلال تعدد الأحزاب ، والمنظمات الجماهيرية ، ومنع حريات أكبر للطبقة العاملة .

والصحيح أننا ، إذا تخفنا التقدم والحرية والانسانية مقياسا للديمقراطية ، ومن ثم للإبداع ، إزاء العالمين ، فنستعد أن العالم الاشتراكي سبق العالم الرأسمالي في

معدلات هذا التقدم ، ولن نجد في ديمقراطية العالم الرأسمالي إلا ديمقراطية جزئية (إذا صح تسمية الديمقراطية 1) تقتصر على الأقلية الغنية ، فضلا عن عداة الاستغلال الرأسمالي للحرية والانسانية ، وإن اتفق مع العالم الاشتراكي في عدائه للكتاب والفنانين الذين يقفون على طرف النقيض .

وبغض النظر عن هذا الاستدراك ، فإن الباحث يعتبر أن خلق أشكال الديمقراطية نوع من أنواع الإبداع الشامل للأفراد والشعوب ، هدفه الأساسي خدمة البشر .

ولا يقف هذا الإبداع عند حدود الكلمة ، وإنما يشمل الفعل . وفي تفسيره الباحث أن الانتفاضة الفلسطينية في الأرض المحتلة ، التي لم تمك في التصدي للاستعمار الاستيطاني غير الحجازة ، هي نوع من الخلق والإبداع بالفعل ، أدى إليه غياب الديمقراطية .

ويسرى الباحث أنه من الحاجات الضرورية ، في عالمنا الثالث ، انتزاع هذه الديمقراطية ، ووضع القواعد التي تضمن عدم الاطاحة بها ، وذلك من طريق الإبداع نفسه ، سواء كان إبداعا فرديا أم جماعيا .

وفي رأي عمر جواوي أننا لا نستطيع أن نتحدث ، بالنسبة للوطن العربي ، عن ديمقراطية يتمتع بها ، ولو في حدها الأدنى ، فليس هناك نموذج في أي قطر نقس عليه هذه الديمقراطية . وكل ما نجده في هذا الوطن لا يتجاوز توفير بعض الحريات .

هذه ثلاث رؤى حول قضية واحدة من القضايا الأساسية في عالمنا المعاصر ، عرضتها ندوة « الأديب وقضايا العصر » ، وتوضع منها اتفاق الباحثين الثلاثة على عدة نقط ، أجملها فيما يلي :

- غياب الديمقراطية في الوطن العربي .
- الإبداع دعوة للتغيير والثورة .
- ارتباط الإبداع بالديمقراطية سلبا وإيجابا .

وإذا كانت قضية الإبداع ، كما طرحتها الأبحاث الثلاثة ، لا تتفصل عن قضية الحرية ، وكلاهما مرتبط بقضية الديمقراطية ، فهذا يرجع إلى أن الإبداع في حقيقته ، كما سبق - تجربة تمارس في الحياة ، وفعل من أفعال الحرية ، غايتها الارتقاء بالحياة والانسان ◆

قائمة المشاركين في ندوة
« الأديب وقضايا العصر »
القاهرة ٢٣ - ٢٤ مارس ١٩٨٨

الاتحاد السوفيتي

رسل حزاتوف

اليمن

عمر جواوي

السودان

فاطمة حزاتوف

تاج السر الحسن

المغرب

عمر بيكوف

سورجي بابكوف

كمرون كحيكوف

أوليج سيفرجين

مسطفي الفارسي

مصر

احمد حروشي

لويس عوض

يوسف أدريس

ثروت اباطه

سمير سرحان

أنور عبد الملك

ادوار الخراط

علي الراعي

عبد المنعم تليمة

سيد البهراوي

ابراهيم فتحي

عبد العزيز صادق

سامي خشبة

جمال النيطاني

يوسف الفعيد

عبد جبير

دكتور غراه مينا

د. غالي شكري

د. فتحي عبد الفتاح

ليثان .

محمد ذكروب

حبيب صادق

زيات البيطار

فلسطين

عمود درويش

زيد عبد الفتاح

صهبة بيسو

ليولند بندي مامسونو

كوريا

شوي هوكي

تركيا

عزيز ناسين

الكونغو برازافيل

ليولند بندي مامسونو

لبنان .

محمد ذكروب

حبيب صادق

زيات البيطار

فلسطين

عمود درويش

زيد عبد الفتاح

صهبة بيسو



الوش

محسن خضر

ومن الجانب الأيسر بدا هيكل فندق الميلتون سداً مسترخياً
يحمي الميدان .. ملأت الجموع البشرية وسيارات شركات
السياحة المسافة ما بين موقف الاتوبيسات ومبنى الانتكخانة
الأصفر .. وقاب السباح المتعطلين وسط الأجساد السمراء ،
والتي شكلت حاجزاً بشرياً ضخماً يمتد من أمام المجمع وحتى
الانتكخانة منتظرين مقدم الموكب من شارع قصر العيني ،
وتاركين شريطاً ضيقاً لمروء يتلوى كالثعبان بين حائطين من
الأجساد البشرية ..

هرب بعيني الى أعلى متشغلاً بتفحص الإعلانات فوق
الجانب الأيمن للميدان طالما شغفته ألوانها المضادة للامعة في
المساء .. هي الآن صامتة .. الخطوط الباكستانية ..
والسعودية .. والأثيوبية (لا يعرف أين تقع أثيوبيا هذه) ..
ساتيو .. نابلسي شاهين .. بنك توماس كوك .. وبدت
الحروف اللاتينية الرأسية لاسم سينيا قصر النيل واضحة من
بعد ..

يشق الألوان الزاهية ، وبرغم تداخل الألوان داخل
الموجة البشرية حوله إلا أنه استطاع أن يميز اللون الأبيض
التامع لثياب جنود الشرطة المتماكس الأوجه .. وانسجم
لون أحذيتهم وأحزمتهم الأسود مع لون أسفلت الميدان ..
وشكل الجنود صفين عثمانيين بطول قناة الميدان .. وتساءل
مندهشاً : لماذا لا يسمحون لهم بالنظر تجاه الموكب مثل بقية
خلق الله بدلاً من أن يعطوه ظهورهم ..

ذاب بينهم .. ابتلعته الموجة البشرية الهائلة في قلب ميدان
التحرير . لم تكن لديه فرصة التردد أو التراجع ، واستسلم
للحصار المضروب حوله ، وأذعن لضغط الأجساد المحيطة
به ، فجمدته في مكانه ، وقبع خائفاً منتظر الخلاص ،
وتكلفت شمس الثالثة ظهراً بسحق ما تبقى داخله من قدرة
على المقاومة والفكاك من الحصار المتزايد في ذلك النهار الصيفي
الحاقق .. مال على أحدهم ، وسأله عما يحدث ، فاجابه في
قرف

في المرور معطل ، فلموكب على وشك الوصول .

نظر خلفه الى موقف الاتوبيسات ، فوجده خالياً من أى
هربة ، شعر بانتفاض إذ تجتمع مئات المنتظرين فوق أرضية
الموقف وعلى أرصفتيه يلوفون بمظلتهم من غضب الشمس
الحارقة ، وبدت باحة الاتوبيسات محاصرة تماماً ، ومن خلف
الموقف ومكان الشاؤورة القديمة احتلت الأوناش الضخمة
المكان ، وقد التهمت الحديقة الدائرية التي كان يتسكع فيها ،
وبدا مشروح مترو الأنفاق حلياً لا يتحقق .. وتحيل كتل
الطمي المتخلفة من حفر باطن الأرض وكأنها مقبرة هائلة ..

حاول الهروب بحواسه من سحابة العرق الهائلة المختلطة
بكثرة الهواء الساخنة تسد مسام الهواء حوله .. حاول تمييز
رائحة عطور السيدات من عرق الرجال .. ولكنه ميز عرق
النساء ورائحة عوادم السيارات .. يحفظ صرختهم أثناء
الحيف ، ويميز النساء المترددات على الشركة واللائك يكن في
الحيف من رائحتهن .. حاول أن يلتقط بأنفه بقايا نسمة
نظيفة ارتفعت فوق الروائح الكريهة ، ولكنه أخفق باستسلام
لانتلاخ يحر الروائح حوله .. وتوقف عن محاولة السباحة
وترك نفسه لتيار يفعل به ما يشاء .. اللحظة التالية كانت
حاسمة ، أما اللحظة التي تفصل بين عميرين .. زمنين ..
مسارين ..

من الذي لمحا أولاً ؟

.. مسا .. مسا ..

النفط النداء ولكنه كان عاجزاً عن الوصول إلى يافع الجرائد
فأكتفى بتخيل أخبار الصحيفة والتي لا تتغير كل يوم ..

لم يجد بالضبط كيف ظهرت ، ومن حدد مكانها أولاً فوق
مستوى رؤسهم بحوالى عشرين متراً .. ولكن في لحظة
واحدة ، أو ربما لحظات متقاربة متلاصقة مرتعشة ارتفعت
الرؤوس وكأنها على اتفاق ، بنس الزوايا ، ونجها نفس
اللحظة .

في الثواني الماضية كانت الأعين تتابع حركات الدرجات
البخارية المسرعة بألوانها الزاهية وأصواتها الزاخرة معلنة



اقتراب الموكب ، ولكن ما تلى ذلك من زمن أسدل الستار عن
هذه المشاهد ، وتلك الأصوات ، وتلك الأصواء ..

ربما لم ينتبه أحد للزراع الوئس الهائلة والممتدة في قلب
الهواء ، بدت الجواهر الخشبية الملونة باللونين الأحمر والأسود
والتي تحيط بموقع الوئس والمخار والكانها تخفى سرا وراءها ..
بدأ مشروع المترو لفرعها غير قلائل للفهم ..

حددت موقع الصوت ، كان مواء القطعة متبعاً من نهاية
فراخ الوئس ، وكان واضحاً رغم بعد المسافة ، ولم ينكر نداء
الاستغاثة في موائلها .. ونحى لو فهم لغة الحيوانات ليكشف
سرها ..

المهمة سرت بين ألوف الأفواه في عدوى فجائية ، وتحول
الميدان بشخصه ومعاله إلى بؤرة ضيقة لا تعدى الشبرين هي
المساحة التي تشغلها القطعة في أعلى نقطة من فراخ الوئس ..
موجة الأجساد كانت تتسع باستمرار ، وهي تستقبل المتصرفين
من أحمامهم ، وبحركة لا إرادية كانت الرؤوس ترتفع بزوايا
نصف قائمة لتتجمع في النهاية من جانبي الميدان عند الجسد
الأسود للقطعة في نهاية الساق الخضراء اللامعة للوئس ..

.. كيف صعدت هذه الملعونة إلى هناك ؟

السؤال المنطقي بدأ طسلاً محيراً ، فاجأه كشطية عترة
متفتنة ، فلراح الوئس المريبة الأوجه كانت مصمته ملساء ،
وانعكاس الشعاعات الشمسية النارية على الساق اللامعة
الممتدة في قلب الفضاء زاد الموقف غموضاً ..

سائق الوئس كان متفياً ، وإشارة القطعة الوجلة لم يكن
متاحاً ، وبرم تمديد الموقف إلا أنه وجد في تخمين ما يحدث
بصمة غير قليلة .. صوجبات الضغط البشرية من الحلف
والجائتين لم تتوقف حاول التشبث بمكانه ، من وراله أطل
رأس كهل يقبض على فراخ فتاة سمراء نعيلة ، وعن يمينه
تماسك ثلاثة من جنود الجيش بزيهم الزينق وحاسري الرؤوس
يقاومون الضغط من حولهم ، وعن يساره لأمسه رجل
بجلباب تفوح منه رائحة زيت الطعام ..

الآن فقط تبه ما ، وتحول بصره من أهل إليها ، كان يقف
خلفها وتمعج كيف لم ينتبه لوجودها قبل الآن ..

الفتاة الأجنبية كانت ترتدى شورباً أبيض وبلوزة حمراء ..
ووجهها الأبيض استحال كرة حمراء يبللها العرق والذي غطى
شعرها القصير .. ومع تحالفتها إلا أن الشووت الضيق كان
يزيد مؤخرتها إثارة ، تتبع ساقها العاريين المتهيتين بصندل
بني خفيف .. حيناً الفتاة التفت مع نظرات الآلاف في نفس
القطعة عند مكان القطعة الخائفة ، والتي أخلت تدور لحظتها
بحذر عند ساق الوئس تبحث عن مخرج من ورطتها .. لم يبد
على الفتاة أنها لاحظت نظراته الوقحة النبهة ، ا . وبينما
تصاعدت تلوهات الانزعاج من حلق الآخرين خوفاً على



صرخته الهائلة تزلزل الكون وهو يلفظ دمه الفاسد المحمل بخطاياه .. النار تلتهم احشائه والنهر يأى عملاً بطبيعته من مصبه العميق داخله ، وينفض على جانبيه وادي الغريبة التي امامه .. فقد الأحساس بقدميه تماماً ، ومد يده في حركة لا ارادية يقبض على الكرة الأرضية حتى لا تفلت منه ، وأطل رأس آدم يزور أحفاده ويطمئن عليهم .. أحس الآن بأنه تنائر شظايا ، ثم هدأ تماماً وتقطعت أنفاسه « دائرة الدم » غطت جسد القرش الصريع ..

تراجع شبراً إلى الوراء في نفس اللحظة التي استدارت فيها الفتاة بعد شعورها بلسعة مفاجئة ، ولكن زهيق ساريتة سيارة النجدة البيضاء أوقف استكمال استدارتها .. وصلت إلى الأذان قرعمة موكب الدراجات البخارية فوق الأسفلت الساخن ، ومن ناحية شارع قصر العيني بدت مشارف الموكب في مواجهة سور الجامعة الأمريكية ، وتحولت الأنظار من الجسم الأسود فوق ذراع الوئش إلى ضوء الموكب وعندما غطت الميدان عاصفة من التصفيق وهدير الغتاف المزوجة بقرعمة السيارات السوداء الطويلة والدراجات البخارية المتألقة زفر يعمق ، أما الغريبة فحاولت أن تشب على أطراف أصابعها كي تبين ملاسح الزعيم من بين هيايات الانزع المرفوعة والفتاتات المدوية وهو يلوح بيديه محبباً الجماهير المحتشدة ..

ووجد نفسه متغصماً في تصفيق حار ، وخيل له أن القطعة استدارت هي الأخرى في مكانها الخطر لتتابع حركة الموكب المهيب متعجبة من تجاهل الناس لها ◆

القطعة من الانزلاق أثناء حركتها المتخططة ، كان يجاهد بكل قوته للحفاظ على موقعه وراء الفتاة المثيرة ..

تقدم الشبر الباقي الذي يفصله عنها .. لاحظ أنها ترتدى فرقة قرط واحدة ..

— ربما صعدت بسلم ..
— أو وضعا أحد المتعابين هناك ..
— في يقين أنها سقطت من الفضاء .. حملها الهواء أو ألقاها طبق طائر ..

— ياخوان ، القطعة قفزت إلى هناك من فوق مبنى مجاور في قفزة هائلة ..

— دستور بالسياد .. يبدو أنها روح شريرة نفيت إلى هناك فوق ذراع الوئش ..
— ألا يكون الأمر مجرد خدعة شكلتها الحرارة والزحام ..

الآن أصبح ملتصقا بها تماماً ، انسل عن حوله ، ونسى لفر القطعة ، وبدأ يطارده المجهول الذي حارته فيه البشرية .. الشمس أججت نيرانه ، فتحول إلى شهاب عترق .. الآن فقط تعلق وسيطرت أصابعه على المجرة ..

تداخلت الأزمنة وتآكلت المسافات ، وأصبحت الأبدية ملكاً له وحده بدأ يبحث عن باب يذلل منه إلى الشمس .. ووجهه .. جذبته ، ودخل .. شعر بتيرانها المحرقة ، ولكن المسافة كانت تضائل والطريق يقضي إلى طريق ، والسرانجيل شيئاً فشيئاً ، والمستحيل تحقق .. جذبته الدوامة إلى أسفل ، يذوب .. يذوب .. ويتلاشى ..



● بروتوكول وأفلام أخرى

ثم يمدد الكتب مجموعة من الأفلام التي تناولت الحرب هذه الصورة مثل جوهرة النيل ، بروتوكول ، الدفاع الأفضل يوليو ، صحرى والقدية [الجزء الثاني] ، نحو الليل ، النسر الحديدي ، قوة الدلتا ، تحت الحصار ، طيران الرهائن أيا الشيطان ، نيران سانت إلجو ، مسألة ليست بسيطة ، عودة إلى المستقبل ، تجوال في يفر لي هيلز ، الحياة والموت في لوس أنجلوس ، سائق الحاص وشركوك هولز الصغير .

ففي فيلم بروتوكول مثلاً ، وهو من الأفلام التي تظهر الحرب على صورة الإنسان الفداء الذي يعمل على إفساد الحياة السياسية الأمريكية والذي أنتج عام ١٩٨٤ تمكن بطله الفيلم (جولدسون) من إحباط مؤامرة لاختيال أحد الحكام العرب وتوقع من المكافأة يرسل الشيخ حراسه المدججين بالسلاح لا حصارها إليه فيأخذونها ، وتظن جولدسون أنها ستكون في حضرة الشيخ نعم السيرة التي تمثل حسن النوايا الأمريكية ولكن تزعمها حشود النساء المحجيات اللال بغطن أجسادهن بالسواد ويشترن كتيقن الغربان وفي طريقها إلى مقر الشيخ تمر بالحراس الذين يضعون الكوفيات فوق رؤوسهم فلاحظ أنهم يرفعونها بظلمات شوائية فهي فضاء شقراء ، وتكشف أن ما أبتهن من حسن نية ستكون مكافأته عليه أن تصبح إحدى زوجات الشيخ نفسه ، وتصرف بعد ذلك لها أن تم تسلم شيشة قلته لن يسبح لأمرها ببناء قاعدة عسكرية في تلك المنطقة من الصحراء التي يسيطر عليها ما يريد أن يجعل فتاة أمريكية فقراء إلى واحدة من الرقيق ولا يتلذذها إلا ثورة ثبت بين اثنين من العرب فقتل الثابت بعضهم البعض وخسرت الأمريكية الشقراء سائلة نغية طاهرة

فموضوع الفيلم يقوم على الاحتيا والذل والشقاء في

العربي كما تراه هوليوود

د. جاك شاهين

في الأفلام السينمائية القديمة كان العربي يصور وكأنه مخلوق بعيد عن الحضارة مشرد لا تحكمه الضوابط الأخلاقية وبخاصة في الاتصالات الجنسية ، وفي الأفلام الحديثة يصور كإنسان مهجى لذا كان صامو الأفلام يبحثون عن صور نسائية اختاروا صور الرافعات السلات ينتقن هز البطن ، أو المحجيات اللال يرتدين العبادات السوداء والثلثون الضففاضة ، وإذا كانوا يبحثون عن صورة الرجال نراهم يختارون صورة الرجل الذي يعتمد الكسوفية ويرتدي الدشاشة (الجلباب) ويضع فوق عينيه النظارات الشمسية الملونة إيماناً في الأنانية ، وينتسق بالسيف المقنوف ويركب الجمل أو سيارة الليموزين أما الخلفية فهي أيار النفط وكتبان الرمال ومناظر الأسواق العربية فإذا انتقلوا بعد ذلك للمصنفات أضفوا على الدكور صفات الحسة والقناعة والجبن والبدالية والجهل والزعة إلى الشر والليل المقرب إلى الفسق والدمارة والثراء الفاحش أما اللائحة فمن دافياً شهوا نيات أو من يتنهى الحضارة ، أو راهايات أو محجيات لا يتقن إلا السير خلف أزواجهن كذئول هم .

أو علو التصرفية ، أو إنسان غادع ، أو شخص غير ودود أو ربما شخص غير ودود أو ربما شخص مولع بالحرب والقتال ، والمصيلة الهائلة تكون صورة أكثر شياً بالصورة الكاركتورية ويجعله مجرد صورة عيالية ليس بها وبين الصورة الحقيقية للانسان السوي أي صلة .

● الصورة والسوك

ثم يواصل د. جاك شاهين حديثه مستشهداً بقول أستاذ التاريخ البروفيسور جوزيف بوسكن من جامعة بوسطن : [أن الصورة العنصرية المسيطة للانسان تملك بالذاكرة ، وتزداد ترسناً كلما تكرر عرضها ، وتترك أثراً كبيراً في التصرف السلوكي للإنسان الذي انطبع في ذهنه]

لم نسمع عن فيلم أمريكي قدمت فيه شخصية « العربي » موضوعية . فخلال تاريخها الطويل رسمت هوليوود صورة وهمية للعربي ، هي مزيج من الشراسة ، والسبق والجبن والتخلف . يقول د. جاك شاهين في مقالته [العربي كما تراه هوليوود] مفتتحاً حديثه :

« الأمريكيون والشعوب الغربية الأخرى لا يعرفون عن العرب إلا الخليل ، كما لا يعرفون عن عداوتهم وانحيازهم إلا التزوير المسير فالصورة التي تطبع في ذهن الأمريكي عن الانسان العربي صورة مشوهة لعب بها الخيال والأوهام ، فندمنا يسمع الأمريكي لفظ « عربي » ويتبادر إلى ذهنه أنه « عدو لأمرها »

٩٩
● القادر
● العدد ٨١٣
٧٤
● رمضان ١٤٠٨ هـ
١٥ مايو ١٩٨٨ م



ما بعد الحداثة

POST-MODERNISM

تيار جديد

يجتاح الساحة الأدبية في أمريكا

مأمون حمزة

البولندية الأصل وساندواكون كالدج، أساذ الأدب الحديث بجامعة ميرلاند .

● ظاهرة تاريخية :

إن كتاب الحركة الجندنية حذون حركة التحديث في الأدب ، ظاهرة تاريخية صالحة في فترها ، مثل حركة الاعمقون ، وهي ظاهرة لن تستمر لأنها لا تحاطب عموم عامة القراء ، وتحض محبوبة من المفكرين ، وحركة الحداثة ظهرت لأسباب منطقية منها ثورة الطلاب في فرنسا ، الحرب العالمية ، وتغير المفاهيم الأدبية ١٩٥٠ - ١٩٨٠ . ولذلك حاول مجموعة من الكتاب للفاخرة والأغراق في تيار تجريدي ، اعتمد الوصف ذاتية الأدب خلق مواقف جديدة ، في اللغة والموضوع . والشكل أدت إلى مزيد من التمسوس والتعقيد .

ومن هنا جاءت حركة ما بعد الحداثة ورأت أن ذلك ليس غاية الأدب وأهموا كتاب الحداثة بعدم الواقعية .

أسباب منطقية :

إن ثورة كتاب ما بعد الحداثة على تيار الحداثة جاءت لعدة أسباب منها :

١ - تطور العالم التقني بعد عام ١٩٤٠ و الحركة السريعة في التطور وعصر الذرة وهو العالم الذي ولدوا بعده معظم معتقني هذا التيار . . . مما جعلهم يفكرون في استمرار الحياة على الأرض ، وخلق نوع جديد من الأدب - على عكس تيار الحداثة وكتابه الذين أغرقوا في مغامرات

ظهرت تيارات أدبية متميزة يمكن أن يطلق عليها «أمريكية خالصة» . وذلك بعد تحرر الأدب الأمريكي من ارتباطه بالأدب الأوروبي ، ومن هذا التيارات ، تيار أطلق عليه مصطلح « ما بعد الحداثة » وهي ظاهرة أمريكية تسرع في الانتباه ، رأى الكاتب مأمون حمزة أن يقدمها للقارئ العربي . .

الحركة الأدبية في قساة أمريكا - على عكس العالم العربي - أفضلت إلى الأدب الحديث ، وربما في بعض الأحيان عادت به إلى الأصول التقليدية . كليا رأت أن ذلك مناسباً للواقع . والأدب الأمريكي في الثمانينيات يشر عدة أسئلة . أولها ما هو الخط الفاصل بين تيار الحداثة Modernism ، وتيار ما بعد الحداثة Post-Modernism ، وأين موقع راعمة « توماس بينش » في قرح الجاندينية ؟ من كل هذه ؟ هذا التيار جاء هنا رد فعل للمفالات التي أوصلت تيار الحداثة إلى نهايته . فخل الرخم من أن تيار الحداثة استطاع أن يجلب قوول المثقفين منذ بدايته عام ١٩١٦ حتى أحده شكله الحديث ١٩٦٠ واستمراره حتى نهاية الستينيات من خلال فحول الكتاب مثل « جيمس جويس » ، و « فرجينيا وولف » و « وليام فوكنر » ، و « جيراريل جارسيا ماركيز » إلا أن هذا التيار لم يؤثر في كتاب البينيتيات أو الثمانينيات على وجه التحديد على حد قول الكاتبة الأمريكية

ويعد أن يعرض الكاتب . . . جاك شاملين لأفلام « بولير » و « الدفاع الأفضل » و « سياتي الشليفة الشان » ينتج مقافته سألحيت من فيلم « النسر الحديدي » الذي أنتج عام ١٩٨٦ والذي جرى تصويره في إسرائيل وبلغ دخل شبك التذاكر [١٧] مليون دولار في خلال الأسبوعين الأولين من يده عرضه . في هذا الفيلم يرى المشاهدون طائرتين مقاتلتين أمريكيتين تسقطان فوق أرض متنازع عليها على حدود إحدى الدول العربية الهموية [الكرم] ويستغل الديكتاتور العربي هذا الحادث ليحاول إرغام أمريكا على رفع الحظر التجاري المفروض على بلاده . ويحكم على الطيار الأمريكي بالاعدام شظفاً ما نسمع من يقول في هذه اللحظة ما زالت الكرة في أيديهم وفوزنا (أي الأمريكيين) ليس مضموناً ويرينا الفيلم كيف دوج يراقق الكونزويل في جولة بإحدى الطائرات فوق تلك البلاد الغربية وعندما رأى الأنام والزعما يصرخ الكونزويل هاهو شاطيء بلاه الأعداء .

والذي يقوم بدور الوعد في الفيلم هو القائد العسكري الذي يقع الكونزويل أسيراً فيجته قهره يخاطبه قائلاً : « أنتي معجب بقدرتك على تحمل الألم ، وأنا أتطلع لا اكتشاف قدرتك على مواجهة الموت » وتري صليبة تملب الكونزويل على أنغام أغنية تقول كلمها . . إل . . أن تقع في الأسر بعد الآن

إن الرسالة التي يريد فيلم النسر (الحديدي) إبلاغها للأميركيين هي : الأميركيون قادرون على مواجهة البلاد العربية ويجب عليهم القيام بهذه المهمة لأن العرب يقتلون الأميركيين ويرسومهم بأرجلهم حيثاً يجودهم ، هذا النوع من الأفلام يعمل على التهديد لتقبل الشعب الأمريكي للاستعدادات العسكرية لمحاربة هؤلاء العرب

جلة العرب العدد ٣٥٣ أبريل ١٩٨٨

كل المتناصر التي استعمالها المخرج لا يرد قصة بناء قاعدة عسكرية في أرض عربية والنتيجة التي يترج بها هي وصول البطة إلى أمريكا وموتها للتحقيق حيث تقول [إن أمن وسلامة بلادنا بتمرضان للخطر على يد هؤلاء العرب ، والتعامل معهم أمر في غاية الخطورة]

أما فيلم « جوهرة النيل » الذي أنتج عام ١٩٨٥ فيعد إلى ترسيخ فكرة وقوف العرب ضد بعضهم البعض والخلافات المنتشرة بينهم فالفيلم يدور حول نشوب عصيان مسلح في الأرض العربية ، يطل الفيلم حاكم مستبد اسمه عمر خليفة يحاول أن يقوى كاتبة أمريكية جميلة ليدعوها لزيارة ملكته لتدوين نجاحه في « توصيد التبايل التي تعيش على ضفي البحر » لم تری قصر الحصام مشيها بأحدى قلاع الجيوش الأجنبي وداخله تملو صرعات السجناء الذين يتعرضون للتعذيب وعندما تصل الكاتبة الأمريكية للمعسر سرهزان ما تكشف أباً وتقت في نفس الفخ الذي وقعت فيه جولدس هاوون في « البروتوكول »

وكان الشيخ عمر قد احتفظ « جوهرة » وهو رجل دين يحبه الناس ويقدرونه ، وتري العرب قد انشأوا لجموعتين مجموعة جوهرة ورجاله الطيبين ومجموعة عمر وجوهده الأشرار وولجوا عمر إلى حيلة سنيقية فيستخدم موسيقى الرذاك وما تحفد من أثر في هز الأجسام لاقتناع الناس بالتخل من جوهرة والفيلم يريد أن يظهر العرب كعقب بدائي يؤمن بفاعرافات فهم عندما يشاهدون جوهرة يمشي داخل النصار الشتملة يشبهون متدعشين ، تري كيف يكون رد فعل القارئ لو أن جوهراً هذا كان يمثل دور رجل دين مسيحي أو يهودي ؟؟ ويتبنى الفيلم بعد أن يسمع المشاهدون من جيس جارسيا انشغرا إلى هؤلاء النيان أهم لموصي ولن تسلم أية تعجب من أيديهم عندما يحل الغلام



لغوية وإشكال جديدة، ولذلك حاول كتاب التيار الجديد التركيز على ما هو قائم من مشاكل اجتماعية.. وقد يتبادر إلى ذهن القارئ التيار السواقى في الأدب - السلى يقدم حلولاً للمشاكل القائمة في المجتمع - فهم على عكس هذا التيار، انهم لا يقدمون حلولاً بل يعرضون للمشاكل الاجتماعية كما هي بدون تبسيط.

ولذلك سوف نلاحظ في رواية «آن تيلور»، و«السائح المترف» ورواية ميلان كانديرا «الوجود الخفيف غير المحتمل».

٢ - رأى أدباء تيار ما بعد الحداثة اهتمام الجيل الجديد بالتقدم العلمي والآلى أكثر من الأدب، ومن ثم حاولوا جذب انتباهه للكتاب الرواية، قبل أن يمل شكل كتابات تيار الحداثة بحجة عدم الفهم، والكتابة للخاصة - وهو شيء غير مرغوب فيه - إذ أن الأدب تراث إنسان يشارك الجميع في رسم خطوطه، وعلى الرغم من ذلك لم يعتبروا كتاب التيار الجديد تيار الحداثة بل عدوه صاعداً في حينه للاستجاب السابقة وحاولوا الارتقاء بالفهم.

حلقة الوصل

لم تكن الحركة الجديدة ثورة على تيار الحداثة بل على المفهوم، أي في يوم وأيله. بل جاءت نحواً طبيعياً بعد ظهور حركة غير عزيمة عُدَّت في الغالب حلقة وصل بينهم وبين كتاب الحداثة...

ومن هؤلاء الكتاب الذين كانوا حلقة وصل «توماس بنشن» في روايته «قوس قزح الجاذبية» و«كيرت فوينييت» في

روايته الملبح رقم ٥، ولعبة القف... وبالنظر في رواية فوينييت «الملبح رقم ٥» تلاحظ ارتباطها بتيار الحداثة وتيار ما بعد الحداثة، وتبدو هذه الرواية حول مشكلة الحرب وأثرها في تسمية البطل «بلى بلجزم» والذي أسر خلال الحرب في مدينة دوسدن في ألمانيا. وكان من نصيب البطل أن يسجن في زنزانة تحت الأرض في السجون التي مالت ألمانيا حينذاك، وجاءوا الأمريكيون ليقبضوا لتناهبهم على المدينة لتحتيطها، وبعد ذلك نقل «بلى بلجزم» إلى بلدة الولايات المتحدة، لكن البطل عانى كثيراً في سجن الملبح، فهو شاب توقف به الزمن، وتوقف هو في الزمن. فبدلاً من مواجهة مشكلته كان يهرب إلى الخيال حيث يسافر في مركبة فضائية في هوال وكواكب أخرى للهرب من فهم أو محاولة فهم كيف تصل قسوة الإنسان إلى أعية الإنسان في وقت الحرب... فكان كل ما يستطيع تخيله هو ردود فعل أناس آخرين في كواكب أخرى. ومن خلال «بلى بلجزم» رأينا كيف قدم «فوينييت» التنافس في شخصية البطل، فهو في معظم الأحيان يبكى ويضحك في آن واحد. وهذا ما ساءه النقد «الإيجابية غير الشائبة»...

وظلت حياة البطل تمثل حتى النهاية عدم تصالح في الرؤية نحو الحرب. ففي الوقت الذي تجده يفضي فيه كل شيء عن الحرب العنيفة الثنائية، نجده متحمساً ومشجعاً لاتصارات ابنه في حرب فيتنام وتسير الرواية على هذا النهج ويتداخل الماضي والمستقبل ولكن تصل إلى ترتيب رضى متتابع عليك أن تعيد بناء الرواية من جديد. وهنا يظهر تسيار الحداثة في رواية «فوينييت» على الرغم من وجود تيار ما بعد الحداثة.

واختيار الكتاب شكلاً عيباً للقرى وهو شكل رواية الخيال العلمي، ومشاركة القارئ الأفكار المشوقة في الرواية، ومن هنا نرى فوينييت مثل

«بنشن» يمدُّ حلقة وصل بين تيار الحداثة وما بعد الحداثة، وظهر بعدها كتاب مثل «الدلو» السلى كتب رواية «الضجيج الأبيض» بنفس المبح.

الواقعية الذاتية

رفض كتاب تيار ما بعد الحداثة الواقعية الذاتية التي مثلت محور أعمال كتاب ما بعد الحداثة، والواقعية الذاتية كتب ما رآها كتاب الحداثة هي: «إننا عند النظر إلى حدث ما من الخارج لا نرى حقيقة هذا الحدث بل نرى ما هو مناسب وموافق لتصورات سابقة عرفناها عن مثل هذا الحدث... وإن ما تصوريته ليكون حقيقة الشيء هو ليس بالحقيقة وإنما نعتقد أنه الحقيقة». ومن هنا رفض كتاب ما بعد الحداثة تيار الحداثة والموضوعة، الأثر يدل على المسير» وأن كاتباً مزجوا بين التيارين - الواقعية الذاتية والموضوعة. فهو يركزون على رؤية الأشياء بشيء من الذاتية، ولكن من رؤية موضوعية شاملة لجميع الجوانب كهرولجرام، وهي الصورة المتعددة للأشياء عن طريق أشعة الليزر، ومن هنا رأى كتاب التيار الجديد أن الواقعية كل وكل متداخل مثل مثل الحياة الأمريكية المعاصرة بمشاكلها المتداخلة، وإخلاقياتها غير المحددة، التي يجب التعامل معها ككل وليس كإجزاء متفرقة من هذا الكل.

الملاحظ على هذا التيار أنه يعتمد على مجموعة من المشاهد في الكتابة أشبه بالكولاج أي الفن القائم على لصق الأشياء متجاورة. وفي ذلك كانت هذه المشاهد نسج الرواية وموضوعها في آن واحد. وتقدم حلولاً ضمنية لمشاكل المجتمع وهي حلول واقعية على عكس الميولودراما التي تقدم مشاكل واقعية وحلولاً غير واقعية في نفس السوق. ففي رواية «ميلان كانديرا» والتي أشهر كتاب ما بعد الحداثة - والتي بعنوان «الوجود الخفيف غير المحتمل» نجد أن هناك حللاً واقعياً قد قدم

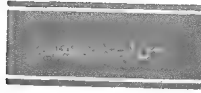
قالبطة سابرنا. حاول التحرر من كل القيود سواء أكانت عقائدية أو اجتماعية، ودخلت في علاقات متصدمة مع بقية شخصيات الرواية. بعدها عانت من غفة الوجود التي لم تعد تحتملها وقد لانت رواية «كانديرا» رواجاً بين الأدباء والنقاد في أمريكا.

وأيضاً جسدت الكاتبة الأمريكية «آن تيلور» في روايتها «السائح المترف» تيار ما بعد الحداثة. وتبدو الرواية حول رجل يفقد ابنه في حادث عارض في أحد مطاعم ماكدونالد، عند دخل أحد المصوص وسرق من فيه، وأطلق الرصاص على الجميع، فعانى البطل بعد ذلك مشاكل نفسية كثيرة وهو يحاول أن يفهم معنى موت ابنه ويقتل عن نفسه زوجته وينتفى بمهله الكلاب والتي تصبح صديقه ليا بعد، وتعود إليه زوجته ولكنه يرفض ويضئ مع صديقه، ومن هنا قدمت الرواية حللاً. بالرغم من ظهوره بالسلبية. لكن المنتج لشخصية البطل برا إيجابياً.. لأنه لم يتخذ قراراً واحداً في حياته من قبل...

● خلاصة... يرى الكاتب مأمون حزة أن تيار ما بعد الحداثة يقدم حلولاً واقعية لمشاكل المجتمع ويرفض تيار الحداثة الغامض وقد قدم هذا التيار أساية جديدة. بالإضافة للأشياء السابقة - مثل وأن يبيرواوتها الحب دائماً، ودون دالو، وكارولين شوت، وروبن آي ميسون، والكاتب التشيكي ميلان كانديرا، وودروف في استراليا فالخرة الابية في أمريكا أن توقف عند الأدب الحديث - كما هو الحال عندنا - وخروجوا من الأدب الدان الغامض والتجربى - وحاولوا إيجاد شكل من الأدب يعبر بصدق عن حياتهم مثل هذا عليه «أدب ما بعد الحداثة»

مجلة الحرس الوطني

عدد مارس ١٩٨٨



والثلاثين من العمر . وسبق أن نشرت دراسة حول كتابة عربية مهالجرة إلى المكسيك تسمى فريدة كحلة . وفي روايتها الأولى . ليسا وراء الرصايد تتحدث عن فتان اختار لنفسه العزلة كي يعد كتاباً حول فنانة تشكيلية ويكتشف أنها كانت قريبة السمات من امرأة أحبها وماتت قبل عام من عزله . وانشاء هذه الفترة يتعرف على كاتب سيناريو يسمى إلى ابعاده بعض الوقت عن عالمه الضيق . وبعد عدة تجارب لا هية يقرر العودة مرة أخرى إلى عزله الإختيارية ويعاود البحث في حياة تلك الفنانة التشكيلية .

أما فرانسواز دي مولد - ٢٩ عاماً - فهي صحفية استلمت أحداث روايتها «عمر الاعترافات» إبان إحدى المهام الصحفية التي قامت بها في أفغانستان . والرواية عبارة عن رسالة طويلة يعنها الرواية إلى رجل يقيم في اليونان . يجده فيها من حيثياته المليحة بسلاًم والأحباطات . ويقره أنه كان المأمور بين يدي صديق سابق سافر معه يوماً في مهمة صحفية إلى مدينة «كابل» . وهناك اختلقت في وجهات النظر عما شاهده من أحداث . فكانت القطعة بينها .

أما جنتيف بريزاك - المولودة في باريس عام ١٩٥١ - فهي تعمل في جريدة لوموند وتقدم أحداث روايتها «البساتين» حول فتاتين تستثمران المنصب التي تحيط بها في العالم المعاصر ومدى ما يتسم به هذا العالم من عدوانية الأقوياء ضد الضعفاء . فقد قتلت جديتها في هجوم مسلح لذا ليسها تسعين إلى مئتين طويوة خاصة بها . وتتمزج في بيتها الضيق . وتشتري بعض أدوات اللهو كي تقضي أغلب أوقاتها في سعادة حتى وإن بدت كاذبة . ولها بعد تقرير أن تضيق الحادمة بوليين إلى هذا العالم المثالي .

ورغم فارق السن بين جنتيف والكاتبة كارول سنديريل - ٥٠ عاماً - إلا أن هناك تقارباً واضحاً

ولذا فإنه يفكر كثيراً قبل تقديمه للنشر . وإن كان هذا لا يلقى أن الضرور قد يمسك ببعض والاندفاع المحموم قد يسيء إلى التجربة . ولذا فإن القاريء يقبل على مثل تلك الروايات لما بها من مزايا وعيوب . .

ولا شك أن الأسباب التي تدفع الناشرين لقبول مثل هذه المخاطرة عديدة . منها أن تقديم أسسه كثيرة من الأدباء الذين ينشرون لأول مرة في وقت متقارب قد يشكل ظاهرة أدبية تدفع الصحافة إلى الحديث عنها بشكل مكثف . ويقوم النقاد والمصحفون بانتقاء الأعمال الجيدة مما يحدث أحسن الأثر هذه الروايات . ولن ينسر الناشر كثيراً إذا انخفضت مبيعات إحدى الروايات الأولى بينما ارتفعت أرقام المبيعات في رواية أخرى . فالجيد لا يمكن كشفه بسهولة إلا يصور بضاعة أقل جودة . كما أن الرواية الأولى لا تعني دائماً أنها أقل جودة . لبلانظر إلى الروايات الخمس والخمسين التي نشرت في الفترة الأخيرة سوف نلاحظ أن عدداً كبيراً من مؤلفيها قد تجاوز العقد السادس . وأن عدداً آخر قد تمكن من الوصول إلى التصنيفات النهائية في الجوائز الأدبية التي أعلنت اخیراً . وأن كثيراً من هؤلاء الأدباء ينتمون إلى جنسيات وثقافات متعددة . يكونون مباشرة باللغة الفرنسية .

إنّ فتح أمام ظاهرة تستحق الاهتمام . وفي حيننا عن هذه الظاهرة اخترنا أن نقسم هؤلاء الأدباء إلى مجموعات متعارفة السمات . فلا شك أن للأدبيات نصيب الأسد في الرواية الأولى . فمن يثقل قربة ثلاثين إلى المائتين من كتاب الرواية الأولى . مثلاً الكاتبة المكسيكية وروضة خيس - وهي من أصل عربي كما يبدو من اسمها - بلغت الحادية

الرواية الأولى ..

المخاطرة .. الموهبة .. النجاح

م . ق

التجربة الأولى عمراً وتصريحاً للدخول إلى الشهرة أو النجاح . لذا فإن الناشر الفرنسي شغوف بتقديم نوعيات مختلفة من الإبداعات الجديدة . بحيث أن في سوق القراء اشباع لكافة أدواق القراء .

وقد تصوّر البعض أن الرواية الأولى المشورة في فرنسا - خاصة في الفترة الأخيرة - تنتمي إلى المقام الأول لثيبت حديث السن . لكن التجربة أثبتت أن توافر كتابة الرواية الأولى تظل تطارد الإنسان إلى سن متقدمة . ومن هنا نحى أهمية متابعة تلك الأصدارات الحديثة من هذه الروايات . فهنا تبانت أصمار وجنسيات مؤلفي هذه الروايات . إلا أن الرواية الأولى تنقسم دوماً بخلق ملء بالحيلة فخلو شبه بشلال يندفع عند مصب البهر تغمره الحركة والاندفاع والحوية . وايضا الروايات الطويلة . وخاصة وان الكاتب الذي يندفع بروايته الأولى للناشر هو أكثر الناس حرصاً أن يعطي الآخرين وليده الأول .

لا شك أن المبادرة التي تقوم بها دور النشر الفرنسية ، بين وقت وآخر . حين تخصص لتقديم مجموعة كبيرة من الروايات الجديدة . تدل على شجاعة فائقة ومقدرة عظيمة في صناعة المستقبل . ففي الظهور الأخيرة . دخلت مجموعة من هذه الدور إلى المكتبات بأكثر من خمس وخمسين رواية جديدة لأدباء ينشرون إبداعهم الروائي للمرة الأولى وإذا كان الناشرون في بلاد عديدة يرددون كثيراً قبل تقديم كاتب جديد ، لما قد يعاينها الناشر روايته فإن هذا الأمر لا يعد مغامرة سامنة المواقب عند الناشرين الفرنسيين الذين يحرصون غالباً ، ومع بداية كل موسم ثقافي ، على تقديم روايتين جددتين الجماعات وأعمالهم بادفع إلى القاريء الفرنسي شغوف دلياً بمعرفة الجديد ويتبادل من عطائه وكأنه يبحث فيه عن موضة أو تقليد لم يسبق له أن عرفها . وغالباً ما تكون

ليسا بينها . فيها تعملان بالصحافة . ومستولتان في إحدى دور النشر . لكن كارول انتقلت بين صحف عديدة حتى استقر بها الأمر في مجلة «الآداب المعاصرة» . وفي روايتها «السرد» تتحدث عن صراع الأجيال . قتلته من الجيل الجديدة فتاة يهودية صغيرة تدعى سارة . أما الجيل القديم فيمثلها ابوها اللذان هاجرا من باريس واختارا الأقامة في الريف . وهي اسرة سعيدة كما يبدو من الخارج . ولكنها في الحقيقة اسرة متوترة . يأكلها الحزن والحرع والبرد . وعرب سارة من هذا العالم باسطة عن صلاة أحسرى كي تنضم إليها . لكنها تكشف انه من الصعب أن تعود الأيام الخوالي . فقد تحطمت طفولتها وتعلمت كيف تعامل من تناقضات المجتمع الذي تنتمي إليه

وقد نخطت الروائية أن دولاكرون الرابعة والخمسين . وهي ابنة لكاتب مسروف في فرنسا وسبق أن عملت في مهن متعددة في الحقل الثقافي . وفي روايتها «يوم قنارى جنيد» تتحدث من خلال مجموعة من الخطابات المتبادلة حول امرأة تدعى أنيس . أصابها الشيصوخة . فقدمت حياتها قربانا للفرح الذي كانت تلم فيه مع أسرتها . لقد عاشت هناك سنوات طويلة من حياتها . فهي كانت تبحث دوماً عن مكان تأوي إليه . ففى القصر عاشت أليسا غارقة بلامعات لحياتها . وتزاد حالة الاختناق عندما تحولت صلاتها الجميمة . فتشعر أن صرح الحياة يهازم من أمامها . لكن صديقها تتركها لما سكتها جنيداً في إسبانيا عليها أن تقيم فيه . وتكون تربية أبنائها وتحافظ على كيان جنيد . . .

ومن النساء أيضا فسلمت الأدبية الشاب ماري صوفى روايتها الأولى حول «يوميات فتاة خجول» من خلال مجموعة جنيدية من الرسائل المتبادلة بين رجل سيون وابنته . فيحدثها عن أهمية المواقف والوجد ، لحياة الفتاة . وإن على الفتاة أن

تتحول إلى أنثاة مناضلة تحث من سيدة الحق والعدل في العالم من حوها .

استطاعت روايات عديدة لكاتب يكتبون لأول مرة أن تنافس الكثير من المشاهير في نيل الجوائز الأدبية التي تمنحها الأكاديميات الكبرى . مثل رواية «المرة» للكاتب الصبيح يسا - دنج - ٢٩ عاماً - التي نالست رواية ليلة القدر للظلمة بين جلون على جائزة جوتنكور . وأيضاً رواية «السفينة أرجو» للكاتب السنجي ريتشارد جوريف - ٥٨ عاماً - والتي يتحدث فيها رجسلي يدهي فريديك تم العثور عليه عيوباً في أحد الكهوف حيث عاش هناك أسل سنوات عمره . وأمام متقلبه يبدأ في الحديث معهم بلغة فرنسية ترجع لجعها الى القرن السادس عشر كان تعلمها من الكتب القديمة طيلة سنوات عزله . وكى يمكن تغييره فلا بد أن يتعلم الأضالآت التي حدثت هذه اللغة منذ قرون وحتى اليوم . ووجد الباحثون أن إحدى أفضل وسيلة هي أن يكتب الأدب . وأن يقرأ الروايات المعاصرة . لكنه وجدها بالغة الصعوبة . فلم يتجسج في الاستمرار . وظل يتحدث بلغة القديمة .

وتسود أحداث رواية «المعشور النبالة» لكلود بلاج - ٥٤ عاماً - إبان سنوات الحرب الأهلية الجوانبية التي دارت بين الليرويجيين وقوات المقاومة . حيث يلعب أحد الثوريين الشباب الى الجبال لللاقة مجموعة من المتطرفين وجميعهم القس . وهناك تنفذ صداقة قوية بين الطرفين . ليتضالان معاً فيما يقى الشاب خارج الجيل لمدة عشر سنوات يتوق بعدها للعودة الى الجبل في جنيد . . . وعندما يصل هناك في صام ١٩٥٨ يمصرف أن الأب توريس قد اختفى في ظروف غامضة . ويشعر أن التضال قد اقتصد طعمه الحلو . وعسى أن الاقسيام لم تصدّ كتعب نفس التكة .

أما الكاتب السوفيتي «آيك هيدكل» فهو من مواليد ليتوانيا بالإتحاد السوفيتي عام ١٩٢٢ . وقد رحل عن بلاده إنشاء سنوات الحرب العالمية الثانية . فهاجم على وجهه بين أوطان عديدة . ثم استقر به المقام في ميناء سارسلها وفي روايته الأولى «عصفور للطر» يتحدث عن مسقط رأسه ليتوانيا حين غزتها الجيوش الألمانية في عام ١٩٤١ . وكان هذا الغزو سبباً في تدبير صوح الليرجوانية السوفيتية التي لا تستطع الثورة الحمراء أن تقترب منها . ومن شيايب هذه الطبقة يجتر الكاتب رجلاً يدعى ليزبا . هو في الحقيقة صورة من آيك هيدكل نفسه . وجد هذا الشاب نفسه غارقاً في جحيم الحرب . وإن عليه التضال دوماً حتى لا يموت . فترك بلاده . ورحل الى فرنسا حيث أخذ يدرّس يومياته التي نشرها أخيراً في كتاب .

ومن مواليد الإتحاد السوفيتي أيضا هناك الكيس التوتكين - ٤٦ عاماً - الذي عمل مراسلاً لوكالة تاس في بكن . وهو يعيش في باريس منذ عام ١٩٨٠ حيث كتب في الصحافة من الصحف . وجاءت روايته الأولى «رجل القدر» لتتناهى قوى الحزب الشيوعي السوفيتي الذي يعمل البشر كجهد خاصة في عهد ستالين . كما يرى المؤلف وفي هذه السنوات انضم الشاب زوكسيا الى الحزب الشيوعي مندفعاً بأخلاقه الوطني المعسوق لكن سلوكه يتغير لدرجة أنه قل يوماً أحد أصدقاءه القريين من أجل مصلحة الحزب .

وهناك أسماء كثيرة تجاوز أصحابها الخامسة والأربعين لكن للشباب نصيباً لا يابى به في عصر الرواية الأولى ومن أصره هؤلاء الأدياء متأ جان فرانسوا ميل - ٢٨ عاماً - وجيل زينو - ٣١ عاماً - وهما مثلاً جيلاً جديداً من الأدياء الشطرين بين ثقافات متعددة . فزينو مثلاً مولود في اسرة يهودية مغربية . وهو يحرف أنه محاصر بين ثقافته

العربية ، والثقافة الفرنسية واليهودية . حصل على شهادة الدكتوراة في الفلسفة الحديثة . ونشر مجموعة كبيرة من الكتب حول المسألة اليهودية وفي روايته «مكتوب Mektoob» يتحدث عن مدينة مغربية تحمل عنوان الرواية ويحملها رجل يدعى محمد الرابع . ومن هذه المدينة يجتر المؤلف شخصية اليهودي إيمانويل بنو شمول . وهو مصاب بإحباط عاطفي وحسى . وله موقف معاد للأديان السماوية . ويحاول يؤمن بالشمولية . ويحاول اغتيال السلطان . ولكنه يكشف أن كل هذا ليس سوى حلم ثقيل فصار كلجئون انتهى به المطاف إلى إحدى المصحات النفسية .

اخترنا للحديث نماذج تمثل مجموعة الأدياء الذين دخلوا مجال الإبداع للمرة الأولى . وكما لاحظنا فإن الكثيرين منهم ليسوا بجدد على مساحة الأدب . وإن كانوا يقدمون روايات للمرة الأولى وكما أشرنا فلا شك أنها ظاهرة احتلت قدراً كبيراً من الاهتمام . والجدير بالذكر أن هذه الظاهرة ليست الأولى من نوعها . فهي تتكرر في دور النشر الأدبية كل بضعة سنوات . وكانت آخر مرة قدمت فيها مجموعة من الأدياء الجدد في صام ١٩٨٠ . ولألسف فإن آيا من الأسماء التي نشرت رواياتها الأولى آنذاك لم تستطع الإستمرار . ولم يبرز منها اسم بعد ثمانية أعوام من دخولها ساحة الإبداع . ولا نستطيع التكهّن عما يمكن أن يساهم به المبدعون الجدد في ساحة العطاء الأدبي في المستقبل . لكن الصحافة الأدبية - كعادتها - أكدت أن هناك أسماء بعينها متجدد مكانتها على خريطة الفن . ورغم قلة هذه الأسماء المتفرقة . إلا أن علينا انتظار هذا الفن كي يمكن أن نعطي الحكم الإكيد حول الأدياء الجدد . .



وكما تحقق لناديه نصر سست له القيادة على مجموعة الفتيات ، وسرعان ما يتسرب إلى نفوسهن وحياتهن الخاصة ليعمل على إعادة تشكيلها وصياغتها ، فهو المثل الأعلى ، والأساذ ، والأب . والأخ الأكبر ، ولا بد أن تطبق جميع تعاليمه حتى يصنع من تلك البراعم الصغيرة بطلات في السباحة يشارفن بالبنان ، ومن ثم ينطلقن إلى بطولة الجمهورية ، والمسابقات الدولية ، التي تذهب أحلامهن الصغيرة . وتلتصقن بتعاليم فكرى رهاب المياه وتدينسها في الآن :

- ١ - أنه لا حياة للبطل بعيدا عن الماء
- ٢ - أنه لا يجب أن يقرأ أي كتب تبعد به عن السباحة بأستثناء الكتب المدرسية .
- ٣ - أنه لا يجب أن يتفشل بشيء غير السباحة طوال اليوم .

وهجر تلك الوصايا يتسرب والفكرى إلى أسر أعضاء الفريق ويقيم علاقات متشابكة مع أبائهن وأمهاتهن ، وتحول كلماته ووصاياه إلى تعاليم على أسرار تلك الأسر تطبقها بحزم البرهنا ، ولا مانع من هذا مادام هؤلاء الصغار سيحلون إلى أبطال بفعل جهوده ، وكثيرا ما قام فكرى بدور الأب والرفيق الموجه بدل وتجاوز ذلك كثيرا أثناء تعلق هؤلاء الفتيات الصغيرات بتعاليمه ، وعلى من ترفض تلك التعاليم أن تخرج من جنة السباحة والبطولة حتى لو كان يعقد عليها أكبر الآمال في تحقيق البطولة . وذلك هو ما حدث مع نادية عندما بدأت تتخلق علاقة خاصة بينها وبين أحد شباب النادي وهو جدد - شاب مهذب - فأبغضا بمقاومة فكرى لتلك العلاقة بجميع الأساليب النفسية ، حتى تغلق نادية باب حبها . لكن إرادة نادية وارتباطها بعبد الله كان أقوى من ارتباطها بالسباحة والحمام الذي عشفته ، ففضلت أن تقيم نوعا من التوازن بين ارتباطها بالفريق ومسربيه وحبيها .

موقعه الجغرافي بالقرب من نهر النيل . يطل عليه العديد من البنايات الشعبية . في مواجهته بالضفة الأخرى من النيل يوجد الحى الرافى ، كما يبعد عنه بمسافة ليست كبيرة النادي الكبير الذى يمثل قطب الصراع الذى يستخدمه ، فكبرى ، مدرج الفريق أثناء إشغاله لحى المنافسة بين أفراد فريقه من السباحات الثلاثى يقوم بتجهيزهن ، فذلك النادي المتوسط في صراع دائم ودائب مع النادي الكبير ، ويؤجج ذلك الصراع دوما كابتن فكرى مدرب الفريق ، فلابد في تصوره - أن يقوم باقتحام جميع الحصون وتحقيق بطولات باهرة بواسطة أفراد فريقه على فريق النادي الكبير .

تسرب بنا الرواية مصورة ذلك الشعور بالمنافسة الذى يتباب أفراد الفريق لفترات طويلة ، ربما أخذت من عمر أشخاص الرواية - وهن بطلات السباحة - عدة سنوات من أعمارهن الغضة كصبايا صغيرات يتبعن حكايات الحب التى تتسرب بين أرجاء النادي ، ويرتبطا بينها أعصاب كل واحد منهن تتفق الوقوع في التجربة . وفي مرحلة تالية ترى بعضهن قد فرقن في مثل هذه القصص التى كن يسرطنها عن بعد . فاستأن في مثل هذا العمر تشكل قفزة نحو الأمام ، سواء كان ذلك على مستوى الطموح أو التطور أو النظر إلى الحياة .

والملاحظ أن الكتابة نجحت لحد كبير في تصوير حالة حى المنافسة التى تتجاوز التقاليد الرياضية بين نفوس أبطال الرواية . تلك المنافسة القاتلة التى يغرسها بينهن - وفكرى - مدرب الفريق ، الذى يعمل على قيادة فريقه من نصر إلى نصر ،

عرض وتحليل : شمس الدين موسى

بين الناس . لكننى لا أستطيع أن أقول أن « هالة البدرى » في روايتها تميز على خطأ إحسان عبد القدوس ، فهن لم تشغل بسرد الكثير من الفشاحش والنادرات الشخصية التى اهتم بها « إحسان عبد القدوس » ، بل قد ما أوصلت روايتها الكثير من التفاصيل التى عبرت عن رؤية خاصة جدا تقرب من مستوى السيرة الشخصية للبطلة التى تجتث الكتابة خطراتها بين أفراد مجتمع النوادى ، يتأهى عابدة نرسى ، وتشاورك ، وتسمع ومن ثم كانت انفعالاتها الخاصة مرتبطة بالمكان وما يثيره لديها من مشجور خاصة كفتاة في مثليل العمر ، وما يؤكد ذلك أن الكتابة أتت بطول الرواية ضمير التكلم ، فالراوى حاضر طوال العمل ، ويغضى وراءه المؤلف ، بل إن المؤلف يظل على القراء من تحت حدائق الراوى .

ولقد أغرقتنا المؤلف طوال ثلثي الرواية بين حوارات وتفصيل عديدة عاشتها بطلة الرواية كسباحة بين عضوات فريق السباحة للناشئين بأحد النوادى الذى لم تملأ اسمه طوال الرواية - بل إنها سهلت على القارئ تحديده عندما حيث

صلدت الرواية الأولى للكاتبة « هالة البدرى » ، بعنوان « السباحة في قمع على قاع المحيط » ، مع تقديم للدكتور يوسف إدريس بهارات وصلت درجة عالية من الحماس ، مما يجعل القارئ يتجسب لأول وهلة إلى ذلك العمل الذى تحمس له أفينا الكبير يوسف إدريس . فالرواية تطرح على بساط الفن القصصى والرواوى فترة هامة من حياة مجموعة من الفتيات في سن معين أثناء إخراج من مرحلة الصبا إلى مرحلة الشباب .

وإذا كانت الكتابة « هالة البدرى » قد اختارت أبطالها كمجموعة من الفتيات اللواتي إلى شرائع مختلفة من الطبقة الوسطى من يترادون النوادى - فإن مجتمع النوادى هذا ليس جيدا على الفن الرواوى ، بل قد قد من قبل « إحسان عبد القدوس » في قصص عديدة . ولعل الكتابة تأثرت لحد ما بفضفض إحسان التى هنت بتسريح مجتمع النوادى ، وحرره على القراء إرضاء لتلك الشريحة من المجتمع التى تجد لذة ما في رؤية تفاصيل حياتها مذاعة

« مراحل تكون الوعي »

لعل القارىء وسط تلك التفاصيل التي تكاد تكون رتيبة ومكررة ، يكون معذورا إذا تلاشت رغبته في متابعة ما يدور أمامه من أحداث لكن سرعان ما تطور الأحداث بطريقة أخرى عندما يفتح وعى هؤلاء الفتيات والراوية التي تروى الرواية ، وشيرين ، ونادية ، وزينب - على بطل آخر - هي أمamen شملة المصرفة فأنسد أمامهن بطول فكرة الزناقة ، الذي لا يجد نفسه إلا في غمرة فيكتاتوريته على هؤلاء الفتيات المصنفات ، وبسرمان نادية خاصة عندما يجوده يتكلم لغة جدلية ، فهو يغفل الأوضاع الاجتماعية داخل النادي .. كما أنه يكون بالنسبة لمن ذلك الحبيب - الفارس - الذي لا يترك حبيته نادية ، بل يكتشف الفتيات كلب المدرس الذي يدهي أن والده نادية - ما يحرف علاقتهما بحبيبه عبد الله - الشاب الهنسي - بل إيهن يكتشفن صداقة بين عبد الله ووالده نادية العامل النقال وأراد أسرهما إلى تعيش في مستوى أقل من أهوال أسر زميلاتها ومن ثم يمين نادية مع عبد الله والاستماع إليه وطرح الأسئلة عليه بينما نادية تكون فتورة أمام صديقاتها ما يتركه حبيبه من تأثير عليهم . وعمل عبد الله تلك المعقول الغضة التفسير الذي تكشف عنه الأحداث بعد ذلك عندما وصف وتكرى ، مدوب التفرق بأنه انتحاري ، ويريد الارتباط بالسرد طبعهن بأكلى ثمن ، وفارس فيكتاتوريته من واقع تلك الرغبات الداخلية ، حتى يستطيع انتزاع مواقف زينب مبلتين وصديقتهن على خطوته فما تحت تأثير كلب البطولة . لكن الجميع يرفضون ذلك جميع أعضاء النادي الذين يرون في فكرة زواجاً غير مناسب ، بل غير لائق لزينب ، كما يرون في ذلك الارتباط نوعاً من التسلل الاجتماعي إلى طبعهن يقوم بها

أحد القراء تلتقى الراوية في الرواية تلك الأحداث بعيداً واضح حيث لم يكن قد تشكلت ها وجهة نظر معينة ، وسرمان ما تتبار عليها الأمثلة مع زميلاتها من الأعرين . وتفصول في الرواية :

« عرضنا نحن أبناء وبنات فريق النادي . الصغير إلى هجمة ضارية من مجتمع النوادي ، وغضبنا ما يشبه الاستجواب . أطررنا بالأسطة :

— ما هي اللطائف التي أدت إلى ابغرة ؟
— ألم تلاحظوا شواهد سابقة عليها ؟ وما هو رأي زينب ؟
— هل من المحتمل أن تكون العلاقة غير أخلاقية ؟
— هل من المحتمل أن يكون إصلاص الخطوبة هو ستر لفضيحة ؟
— ولا ما الذي أجبر زينب على قبول هذه الخطيئة الاجتماعية ؟؟

تلك الأسئلة كانت تضرع لدى البطلة يتابع الوعي ، مع كل ما كان يقسمه الله من تفسيرات وتحليلات كانت جدلية على المعقول الصغيرة ، ولا تكتمل الصورة ، كما لا يستطيع الفريق الصغير الإلتفات من عين الديكتاتور الصغير فكري - الذي حول الرياضة إلى نوع من للمرض بالانتصار فهو يعلم أن يكون صانع الانتصار بآلاء الفتيات اللاتي يجاهدن معه من أجل البطولة ليحاول صياغته .. لا تكتمل الصورة أمامهن إلا بالتجمل مرة الجور في اكوير ١٩٧٣ ، عندما يكون عبد الله قد أصبح مقاتلاً في الجيش ، والناس كلهم مشغودون لثناء الوطن ، نادية إلى مركز شباب الزملاك ، حيث تضاعف الراوية - في الرواية مع زميلاتها بوجود واقع آخر غير واقع النادي ، فيفرق وسط مجتمع جديد على مجموعة من الفتيات والفتيات اللين كانوا يتناقشون مسألة الحرب والوطن ، مع بحث كل منهم من دور ليكالي

له من أجل مساعدة الجنود وتحقيق الانتصار وسرمان ما تدرك الرواية مدى السلبية التي هي غارقة فيها مع مجتمع النادي وسرمان اللاتي تساعدن على التفتت ذلك الموقف لكنهن يتخلدن موقفاً واحداً « نادية ، زينب ، شيرين والراوية ، ويذهبن إلى مستشفى أم المصيرين للتدرب على أعمال التمريض ، فيواجهن مصر أخرى غير التي يعرفونها وتقول :

كانت هذه المرة مرة تواجه فيها للمواطنين القراءه .. مرضى جاءوا يحضون عن العلاج . أخطيم للاحول أنوا من القرى البعيدة مرهقين منهكين تحت وطأة المرض والحاجة وسحاب سواصلات الرطب . كان في أشوار صوبهم حزن عميق لا يتعكس على حياضهم التي غالباً ما كانت تنفض شكل الشوال .. والشوال يساور حول للمرض والشفاء ، ولين الدواء . كانوا لا يملون توجيه الأسئلة ولم تكن نسفهم السبب

وتكتمل الدائرة الثالثة من دوائر وهي بطلة الراوية - الرواية - باحتكاكها ومجموعة الفتيات بالمصيرين في الحرب داخل حناير المستشفى ، فتقدم لنا الرواية صورة شديدة الحيوية وشديدة الواقعية ، عن هؤلاء الشباب الذين فقدوا أجزاء من أجسامهم فداء للوطن ، وأثناء تحرير جزء عزيز منه ، فيحاصر هؤلاء الفتيات بمصر أخرى توامها شياخ مختلف جله من كل مكان دافعاً عن مصر الوطن - التي لم يكن لها وجود داخل زواجر من قبل أثناء سيطرة ذكرى بالكراهة الأحادية لمهين لكي يضح سن بطلات في السياسة ... فهل من بطلات فعلاً ؟ - إن هؤلاء الشباب من الفلاحين والأصناف لتصلين والذين جلهم من القراء هم الأبطال الحقيقيون .

ثم تتجسد صورة تبطل في شخص عبد الله الذي يخبر من المفقودين في الحرب ، ولا يكون

فقدته بالنسبة لنادية فقط ، وإنما يكون الإحساس بفقدته لدى الجميع بدرجات متفاوتة ، وأكثرهم إحساساً به والده نادية والعمال والنقل ، الذي كان كمن فقد أعز أبنائه - على حد قول الكاتبة .

وفي الرواية - فيأتي أرى أن الرواية حملت على توصيل تلك التطور للتسلسل لوعي البطلة ، من مرحلة الحياض الكامل - إلى المشاهدة والتأمل - ثم إلى مرحلة التخاذ الموقف الوطني الذي يربطها بواقع مصر الحقيقي بعيداً عن مجتمع النادي وعرض ذكرى - الحماة - الذي يأمر ويهين فيه من أجل صناعة أيتال وبخالات الساحة . فالرواية تثير تطور وعى البطلة تجاه فكرة البطولة وهل هي البطولة الفردية ، أم البطولة التي تقضي السعادة على الآخرين ، وتعمل على تطوير حياض وتجديها ؟ ليكون البطل الحقيقي هو السباح الذي يصفق له جمهور النوادي ؟ أم أن البطل هو ذلك الشهاب الذي أضاء عتوقهن الغضة بشرارة العرفه والوعي ثم أخفى جسده مثل جسد أوزوبس على أرض الوادي الأخضر .

من ذلك التدرج للتسلسل والتزامن مع تقدم عمر البطلة - الراوية - للأحداث تتركب فكرتها عن البطولة ، ولا تبقى أسيرة الفكرة البسيطة الفردية التي كان يزدها كقوى مدبر

وما يؤخذ على الرواية - ذلك الكم الكبير من التفاصيل التي كان من الضروري تقييدها أماماً ، والتي القريت بالرواية من مستوى السيرة الشخصية للبطلة ، حيث كان من الضروري احتزال الكثير من تلك التفاصيل كيلاً وتكررها مثلاً حدث في الأجزاء الأخيرة وما يجب للكتابة لتدبرها على استخدام لغة السرد الروائي بشفافية عالية ، فهي لم تفرق في الشاعرية بتدبر ما عت بالوعود التي يدا على شيء من اللالة في بعض الأجزاء ، وكان جاداً في بعض الأجزاء الأخرى .



الحروب الصليبية وأثرها في الأدب العربي في مصر والشام

كتاب: محمد سيد كيلاني

عرض: أحمد حسين الطماوى

الأدب المعاصر الكاشفة لتواضع
النفوس .

والكتاب من الأعمال الأولى
للأدب الباحث كيلاني ، وكان
في ذلك الوقت يعمل موظفاً في
دار الكتب المصرية . الأمر الذي
أتاح له التوفيق على مراجعة عامة
في موضوعه ، بعضها مصور
أو مخطوط ، وقد لقيها بذهن
ثابه ، وأمن فيها النظر حتى وقى
بحسنه حقه من التمهيص
والمرجعة .

وهو أن الاتجاه العام لكتاب
الحروب الصليبية ... هو
إظهار أثر هذه الحروب في الأدب
وما قاله الشعراء والكتاب فيها ،
فإن المؤلف عرض للمراحل
التاريخية الأسفلية التي مرت بها
الحروب الصليبية مع بيان
دوافعها ، وحيثياتها ، والظروف
التي هربت مسارها ، ولم يغفل
الأحوال الاجتماعية التي ترتبت
عليها في القرنين السادس
والسابع الهجريين في مصر
والشام ، ومن جملة ما أورد أنه
الأحوال الاقتصادية سادت حتى
صار « الذين أحرزوا النصر »
وامتثل الأمن ونفتت الأمراض
وانتشر الشذوذ الجنسي ، واشتد
التصميم الشديد بين النصارى
والمسلمين ، وتصعب بعض
المسلمين طلباً للسلامة ، واقتن
عدد آخر يائساً بالفرصات
الجبيلات ، ونظم الشعر
فيهن ، وباتجاههم لخصائص
من أجل هذا الغرض ، وغير

إذا جلس القارئ إلى المكتبة
الفكرية التي أعدها له الأستاذ
محمد سيد كيلاني لوجدنا متعددة
الصنوف ، متنوعة الفنون ،
تضم الأدب والتاريخ ، واللغة
والفقه ، والدين والإجماع ،
وهو فيها بين جامع وعصق ،
وشارح ومؤلف ، ومن جملة
أعماله « من تاريخ الإسلام »
« فصول خمسة » « السلطان
حسين كامل » « الأدب المصري
في ظل الحكم العثماني » « ترم
القاهرة » « تحقيق كتاب « الملل
والشعوب » للشهرستان
وغيرها ... وغيرها . وهذه
الكتابات حافلة بالبيانات
والفراف ، لا سيما بالشرح
والنادر ، لا سيما على وجه
التفكير والتعليق ، ولما في سياق
البحث الجاد والدرس الجالس .

وكتابه « الحروب الصليبية
وأثرها في الأدب العربي في مصر
والشام » لمع من الأعمال التي
تجسدت في الفروع ، وتتمتع
فيها بصفات الأدب ، وليس
للمؤلف من غرض إلا إقناع
المتأمل بالمتحصى ، وبصير
القارئ بأبعاد الموضوع . وإنه
من أول الكتب بالظالمة تلك
التي تتناول صفحات جديدة من
تاريخ الأمة مرفقة بأخبارها إبان
نصره القاتل والهزات حيث
يرى المروء الحوادث للترتبة
بالشخصيات المثيرة ، ويصور

ذلك بما أبرزه المؤلف من فاع
الملمات مصحوبا بالبراهين
والتواريخ مقرونا بالأدلة
والتمناج .

ثم ينتقل بمقد ذلك إلى
الموضوع الرئيس وهو أثر
الحروب الصليبية في الأدب
العربي ، ويستغرق حديثه معظم
صفحات الكتاب ، يعمى
ويستقصى ، يعرض ويناقش ،
يهجد ويعقب ، حتى جلى
موضوعه .

ويؤطره الكاتب لأدب
الحروب الصليبية الحديث من
الأدب في مصر القاطمة الذي
« يقوم خدمة الدعوة القاطمة
وتجيب أركانها » فيعرض
لمعتقداتهم في الأمة والسياسة .

ويشترك المؤلف بين الأدب
الفاطمي وأدب الحروب
الصليبية . فليدب إلى أن الأدب
الفاطمي « حل من المواقف
التي تلغف الكتاب والشعر إلى
التوجه في القول والأبداع في
النظم ، وشأن بين أدب يتلق به
ساجور وبين أدب الحروب
الصليبية التي تنطق به عواطف
متأججة في الصدور ... » .

ولا ريب فيما ذهب إليه
المؤلف من أن أدب الحروب
الصليبية أكثر صدقا وحرارة
وأشد انصياعا بالأحداث
العاصفة ، وبوجدان الأمة ،
ولكن مع ذلك فإن القول بأن
أدب الفاطميين « حل من
المواقف » فيه باغلة ومغلا ،
فالأدب الفاطمي الذي تتناول
المؤلف الشيء وأركانه لا يخلو
جميعه من صدق الشعر ،
بصرف النظر عن دعوى الشيعة
لأن العقيدة عاطفة وجدان ، وقد
نبح في العصر الفاطمي أمثال ابن
كثير التتبي ، وظاهر الخدا ،
وتجيم بن لمر ، وابن قلاص ،
ومحمود بن قانوس شيخ القاضي
الفاضل ، بل أخبرنا صاحب
« التجوم الزاهرة » أن بعض
حلفاء الفاطميين كانوا أدباء
وعظماء وكرماء ، وقال ابن
تفري يردى أن المزمع شتا لقي
أهل الإسكندرية خطب فيهم
خطبة أبكت بعضهم ، هذا

فضلا عن عطاها الحلفاء التي
كانت تشجع الشعراء على
النظم . وعلى هذا فإن الأدب
الفاطمي لقي ظملا عند المؤلف

ويقسم الباحث دراسته في
موضوعه إلى قسمين : أثر
الحروب الصليبية في الشعر ،
وأثرها في الشعر مع ذكر أهم
الشعراء والشعريين في كل
قسم .

لقي جمال النثر تساؤل أثر
الحروب الصليبية في الخطبة
والرسائل ، والناظرات ،
والحديث والأدب الدينية
والنساب والنساب والقصص
والنادر والكث والوصف ،
والتأليف وأثر على النصارى
واليهود وأهل البدع والأهواء ،
وما كتبه المؤلف في الرد على
النصارى واليهود أدخل في باب
الدين منه في الأدب ، ولكن يبدو
أنه أراد الإحاطة بموضوعه ولو
أقتض ذلك الخروج قليلا عن
خطته . أما الموضوعات الأخرى
فقد جرحها بالنظر العميق ،
وجعلها بالنظر السدال ،
وبالاستبانة للسق من مقدمات
يقينية فلا تنسج في حديثه
بزيادة أو حلا ، فالحظنة كانت
تستعمل في التحريض على
الجهاد ، والرسائل كانت لها
وظائف عدة منها ما كان يكتبه
كاتب صلاح الدين : المصد
الأصفهاني والقاضي الفاضل ،
في أوضاع البلاد أثناء الحرب ،
وقد تعددت المنشورات والأوامر
والمراسم وتصوص « المدين »
التي كانت تصدر زمن الغزو
الصليبي ، وقد عرض لها المؤلف
فيما أطلق عليه « الوثائق
السياسية » . وفي عصر الحروب
الصليبية اعتنى الأيوبيون
بالتوجه المعنوي فأشاد مدارس
سموها « دور الحديث » واهتموا
بألحاديث النبوة الحامدة على
الفتح ومنازل الأعداء ، ويذكر
المؤلف أن كثيرا من الأحاديث
التي ألقت كانت موضوعه ،
وطعن في صحة بعضها ، لأنها
صفت في أسلوب يختلف عما أثر
عن الرسول من أساليب القول ،
ومن آثار الحروب الصليبية في

الأدب العربي الأفاضة في ذكر مناب أبطال الحروب الصليبية من المسلمين الذين انتصروا في وأقيمت كثيرة مثل عهد الدين زكي وتور الذين عمود الصلح الذين . وقد أسرف الكتاب في سرد المناب والأوصاف ما حدا بال مؤلف إلى الرد عليهم وانتقادهم . ولم يكتب هذا بل أورد شيئاً من مناب الصليبيين ظهر منها الممدل والشجاعة والتسامح في بعض الأحوال كما وردت في كتابات ابن جبير وأسامة بن منقذ . وكما عرض الأستاذ كلال لخائب المسلمين والأفرنج عرض ثنائهم ، فمن من مناب الصليبيين علم غيرهم هل تسالهم وانتشار الفتح بينهم ، ومن مصائب بعض المسلمين بتأنيهم للذات وإظهار الزهد وإبطان غيره . وفي فصل عقده الكاتب للتوادر ، أبرز الثكاث والأقوال التي كان ينتشر بها الناس على فراقوش الذي حرله العامة إلى «أربوج» في معرض تنهكهم والسخرية .

على هذا النحو يعرض المؤلف في تتبع الحروب الصليبية في الشعر العربي ولم يفته الخفيت من أعمال الكتاب في تلك الحقبة من أمثال القاضي الفاضل والمصنف الأصفهان والشهاب العمود ، وعلى الدين عبد الظاهر . . . وغيرهم . فقد ترجم لهم واستظهر مواهبهم وطرائقهم في الكتابة ونتائجهم الأولى .

ومن هذا العرض المحدود يتبين لنا مدى صلة هذا الأدب بالحروب الصليبية ، فللكاتب لا يلقى بالأدب في عموه ولكنه يبرز ردود لعل تلك الحروب في الأدب وهذا يوضح مدى التزامه بموضوعه .

وعلى نحو ما فعل المؤلف في تتبع آثار الحروب الصليبية في الشعر تبعها في الشعر بنس المجه . وقال «إن الحروب الصليبية كانت سبباً في ظهور أبواب جديدة في الشعر العربي ، وهذه الأبواب هي : المديح النبوي ويدخل فيه السفز بالرسول ، والدعاء والاستغاثة

والتوسل ، والظعن في الملل الأخرى .

وقد يكون المديح النبوي معروفاً منذ كتب بن زهير إلا أن المؤلف يورد أساءه عديد من الشعراء والدواوين الكاملة في المديح النبوي ، بما يؤكد لنا أن المديح النبوي صار غرضاً مستقلاً في الشعر العربي . وقد تفتن الباحث في دراسة هذا الغرض الشعري وذكر مذهبه المختلفة ، وتناهي الشعراء فيه ، والمديح النبوي بهذا الشكل رد لعل تلك الحروب . فلجسرم أن رأينا عواطف المسلمين تتخذ وتلويح الستمهم بذكر نبي الإسلام ﷺ .

ولما رأى المسلمون غلبة أعدائهم وما أصيبوا به على أيديهم من هلاك وأسر مع عدم القدرة على مواجهة الغزاة أخذوا يستغيثون بالله وهاجت عواطفهم بالدهاء . وللشعراء شعر كثير في هذا المجال أورد المؤلف بعضاً منه ، ولم يفته أن يأخذ عليهم «كثرة الدعاء مع القصد من العمل ، وهو مخ في هذا . وقد تضمن شعر الاستغاثة أشعاراً رائعة على عهد الإسلام ، وتصادت أخرى والراة تحت على النضال ، ولا ريب أن هذه الأغراض تأثرت بتلك الحروب بل هي أثر من آثارها .

وإذا كان المؤلف قد بين الجليل في شعر تلك الحقبة ، فإنه لم يغفل تأثير الحروب الصليبية في أغراض الشعر التقليدية . ففي الغزل مثلاً تأثر بعض الشعراء بالصليبيات الفاتحات وبخاصة عند ابن الفيراني الذي كان يسلح إلى كتائب الأفرنج ليشاهد الأفرنجيات سائرات . ويشهدنا الكتاب عن الغزل بالذكر ، وكان عدد من الشعراء ينتزلون في غلمان الأفرنج ، وقد نقش هذا اللون من الشعر بصورة لم يسبق لها مثيل ، وحتى أن بعض الشعراء كانوا يستهلون به فصائلهم في الدبح ، وكانوا يعنون هذا من وسائل ترويح شعري .

وفي تلك الفصول والأبواب التي عقدها الكاتب لدراسة

الشعر في عهد تلك الحروب نجد تسع تراجم للشعراء منهم البوصيري وابن مناة الملك ، وأسامة بن منقذ وغيرهم وأورد نماذج من أشعارهم كدليل على اتجاهاتهم .

وللأستاذ كلال نظرات تاريخية ، وانصارت أدبية لها أهميتها ومفازها ، فلم يكن باحثاً فقط وإنما كان نقاداً بصيراً بما يقرأ من ماضي أمته ، ومن نظراته التاريخية : أقواله في معركة حطين وفتح القدس على أيدي صلاح الدين ، فإنه يرى أن معركة حطين « من الأحداث الحربية الباهرة ، التي مهدت لفتح القدس وبعضها يأتيها » غير حاسمة » . ومعه الحق في هذه الرؤية فقد عاد الصليبيون للتجمع من جديد في سواحل الشام بعد تلقى الإمدادات الكثيرة من أوروبا ، وعادوا لحصار القدس مرة أخرى سنة ١١٦٦ هـ . واستولوا عليها عام ١١٦٨ هـ . ويرى « كلال » أن صلاح الدين لم يسر على سواحل الشام واستولى على صور لحصر الصليبيين في الساحل وقطع عنهم التجارات التي كانت تزودهم بها أوروبا ، ونقى عليهم ، وانتهت الحروب الصليبية ، ووفر على المسلمين ضحايا كثيرة .

ويلعب إلى أن الشعراء الذين « اكثروا من القول في فزع القدس قد أضربوا بالمسلمين ضرراً كبيراً فأنشأوا مسلمتين ويات أعدائهم شاهرين بمجدين » وقد أدرك الشعراء مقبلة ذلك لفظوا صلاح الدين بتحرير الساحل الشامي .

يل ترى الباحث « كلال » يكشف شيئاً في صلاح الدين فيقول « ثم إن صلاح الدين كان في بداية أمره يخشى من نور الدين فلم يهض لمحاربة الصليبيين لأن مصلحته الشخصية كانت تقضي بالابقاء على دولة الأفرنج لتكون فاصلاً بينه وبين نور الدين . . .

وأي يفت المؤلف موقفاً سلبياً تجاه النص ، « - ١ - ٢ - ٣ - ٤ - ٥ - ٦ - ٧ - ٨ - ٩ - ١٠ - ١١ - ١٢ - ١٣ - ١٤ - ١٥ - ١٦ - ١٧ - ١٨ - ١٩ - ٢٠ - ٢١ - ٢٢ - ٢٣ - ٢٤ - ٢٥ - ٢٦ - ٢٧ - ٢٨ - ٢٩ - ٣٠ - ٣١ - ٣٢ - ٣٣ - ٣٤ - ٣٥ - ٣٦ - ٣٧ - ٣٨ - ٣٩ - ٤٠ - ٤١ - ٤٢ - ٤٣ - ٤٤ - ٤٥ - ٤٦ - ٤٧ - ٤٨ - ٤٩ - ٥٠ - ٥١ - ٥٢ - ٥٣ - ٥٤ - ٥٥ - ٥٦ - ٥٧ - ٥٨ - ٥٩ - ٦٠ - ٦١ - ٦٢ - ٦٣ - ٦٤ - ٦٥ - ٦٦ - ٦٧ - ٦٨ - ٦٩ - ٧٠ - ٧١ - ٧٢ - ٧٣ - ٧٤ - ٧٥ - ٧٦ - ٧٧ - ٧٨ - ٧٩ - ٨٠ - ٨١ - ٨٢ - ٨٣ - ٨٤ - ٨٥ - ٨٦ - ٨٧ - ٨٨ - ٨٩ - ٩٠ - ٩١ - ٩٢ - ٩٣ - ٩٤ - ٩٥ - ٩٦ - ٩٧ - ٩٨ - ٩٩ - ١٠٠ - ١٠١ - ١٠٢ - ١٠٣ - ١٠٤ - ١٠٥ - ١٠٦ - ١٠٧ - ١٠٨ - ١٠٩ - ١١٠ - ١١١ - ١١٢ - ١١٣ - ١١٤ - ١١٥ - ١١٦ - ١١٧ - ١١٨ - ١١٩ - ١٢٠ - ١٢١ - ١٢٢ - ١٢٣ - ١٢٤ - ١٢٥ - ١٢٦ - ١٢٧ - ١٢٨ - ١٢٩ - ١٣٠ - ١٣١ - ١٣٢ - ١٣٣ - ١٣٤ - ١٣٥ - ١٣٦ - ١٣٧ - ١٣٨ - ١٣٩ - ١٤٠ - ١٤١ - ١٤٢ - ١٤٣ - ١٤٤ - ١٤٥ - ١٤٦ - ١٤٧ - ١٤٨ - ١٤٩ - ١٥٠ - ١٥١ - ١٥٢ - ١٥٣ - ١٥٤ - ١٥٥ - ١٥٦ - ١٥٧ - ١٥٨ - ١٥٩ - ١٦٠ - ١٦١ - ١٦٢ - ١٦٣ - ١٦٤ - ١٦٥ - ١٦٦ - ١٦٧ - ١٦٨ - ١٦٩ - ١٧٠ - ١٧١ - ١٧٢ - ١٧٣ - ١٧٤ - ١٧٥ - ١٧٦ - ١٧٧ - ١٧٨ - ١٧٩ - ١٨٠ - ١٨١ - ١٨٢ - ١٨٣ - ١٨٤ - ١٨٥ - ١٨٦ - ١٨٧ - ١٨٨ - ١٨٩ - ١٩٠ - ١٩١ - ١٩٢ - ١٩٣ - ١٩٤ - ١٩٥ - ١٩٦ - ١٩٧ - ١٩٨ - ١٩٩ - ٢٠٠ - ٢٠١ - ٢٠٢ - ٢٠٣ - ٢٠٤ - ٢٠٥ - ٢٠٦ - ٢٠٧ - ٢٠٨ - ٢٠٩ - ٢١٠ - ٢١١ - ٢١٢ - ٢١٣ - ٢١٤ - ٢١٥ - ٢١٦ - ٢١٧ - ٢١٨ - ٢١٩ - ٢٢٠ - ٢٢١ - ٢٢٢ - ٢٢٣ - ٢٢٤ - ٢٢٥ - ٢٢٦ - ٢٢٧ - ٢٢٨ - ٢٢٩ - ٢٣٠ - ٢٣١ - ٢٣٢ - ٢٣٣ - ٢٣٤ - ٢٣٥ - ٢٣٦ - ٢٣٧ - ٢٣٨ - ٢٣٩ - ٢٤٠ - ٢٤١ - ٢٤٢ - ٢٤٣ - ٢٤٤ - ٢٤٥ - ٢٤٦ - ٢٤٧ - ٢٤٨ - ٢٤٩ - ٢٥٠ - ٢٥١ - ٢٥٢ - ٢٥٣ - ٢٥٤ - ٢٥٥ - ٢٥٦ - ٢٥٧ - ٢٥٨ - ٢٥٩ - ٢٦٠ - ٢٦١ - ٢٦٢ - ٢٦٣ - ٢٦٤ - ٢٦٥ - ٢٦٦ - ٢٦٧ - ٢٦٨ - ٢٦٩ - ٢٧٠ - ٢٧١ - ٢٧٢ - ٢٧٣ - ٢٧٤ - ٢٧٥ - ٢٧٦ - ٢٧٧ - ٢٧٨ - ٢٧٩ - ٢٨٠ - ٢٨١ - ٢٨٢ - ٢٨٣ - ٢٨٤ - ٢٨٥ - ٢٨٦ - ٢٨٧ - ٢٨٨ - ٢٨٩ - ٢٩٠ - ٢٩١ - ٢٩٢ - ٢٩٣ - ٢٩٤ - ٢٩٥ - ٢٩٦ - ٢٩٧ - ٢٩٨ - ٢٩٩ - ٣٠٠ - ٣٠١ - ٣٠٢ - ٣٠٣ - ٣٠٤ - ٣٠٥ - ٣٠٦ - ٣٠٧ - ٣٠٨ - ٣٠٩ - ٣١٠ - ٣١١ - ٣١٢ - ٣١٣ - ٣١٤ - ٣١٥ - ٣١٦ - ٣١٧ - ٣١٨ - ٣١٩ - ٣٢٠ - ٣٢١ - ٣٢٢ - ٣٢٣ - ٣٢٤ - ٣٢٥ - ٣٢٦ - ٣٢٧ - ٣٢٨ - ٣٢٩ - ٣٣٠ - ٣٣١ - ٣٣٢ - ٣٣٣ - ٣٣٤ - ٣٣٥ - ٣٣٦ - ٣٣٧ - ٣٣٨ - ٣٣٩ - ٣٤٠ - ٣٤١ - ٣٤٢ - ٣٤٣ - ٣٤٤ - ٣٤٥ - ٣٤٦ - ٣٤٧ - ٣٤٨ - ٣٤٩ - ٣٥٠ - ٣٥١ - ٣٥٢ - ٣٥٣ - ٣٥٤ - ٣٥٥ - ٣٥٦ - ٣٥٧ - ٣٥٨ - ٣٥٩ - ٣٦٠ - ٣٦١ - ٣٦٢ - ٣٦٣ - ٣٦٤ - ٣٦٥ - ٣٦٦ - ٣٦٧ - ٣٦٨ - ٣٦٩ - ٣٧٠ - ٣٧١ - ٣٧٢ - ٣٧٣ - ٣٧٤ - ٣٧٥ - ٣٧٦ - ٣٧٧ - ٣٧٨ - ٣٧٩ - ٣٨٠ - ٣٨١ - ٣٨٢ - ٣٨٣ - ٣٨٤ - ٣٨٥ - ٣٨٦ - ٣٨٧ - ٣٨٨ - ٣٨٩ - ٣٩٠ - ٣٩١ - ٣٩٢ - ٣٩٣ - ٣٩٤ - ٣٩٥ - ٣٩٦ - ٣٩٧ - ٣٩٨ - ٣٩٩ - ٤٠٠ - ٤٠١ - ٤٠٢ - ٤٠٣ - ٤٠٤ - ٤٠٥ - ٤٠٦ - ٤٠٧ - ٤٠٨ - ٤٠٩ - ٤١٠ - ٤١١ - ٤١٢ - ٤١٣ - ٤١٤ - ٤١٥ - ٤١٦ - ٤١٧ - ٤١٨ - ٤١٩ - ٤٢٠ - ٤٢١ - ٤٢٢ - ٤٢٣ - ٤٢٤ - ٤٢٥ - ٤٢٦ - ٤٢٧ - ٤٢٨ - ٤٢٩ - ٤٣٠ - ٤٣١ - ٤٣٢ - ٤٣٣ - ٤٣٤ - ٤٣٥ - ٤٣٦ - ٤٣٧ - ٤٣٨ - ٤٣٩ - ٤٤٠ - ٤٤١ - ٤٤٢ - ٤٤٣ - ٤٤٤ - ٤٤٥ - ٤٤٦ - ٤٤٧ - ٤٤٨ - ٤٤٩ - ٤٥٠ - ٤٥١ - ٤٥٢ - ٤٥٣ - ٤٥٤ - ٤٥٥ - ٤٥٦ - ٤٥٧ - ٤٥٨ - ٤٥٩ - ٤٦٠ - ٤٦١ - ٤٦٢ - ٤٦٣ - ٤٦٤ - ٤٦٥ - ٤٦٦ - ٤٦٧ - ٤٦٨ - ٤٦٩ - ٤٧٠ - ٤٧١ - ٤٧٢ - ٤٧٣ - ٤٧٤ - ٤٧٥ - ٤٧٦ - ٤٧٧ - ٤٧٨ - ٤٧٩ - ٤٨٠ - ٤٨١ - ٤٨٢ - ٤٨٣ - ٤٨٤ - ٤٨٥ - ٤٨٦ - ٤٨٧ - ٤٨٨ - ٤٨٩ - ٤٩٠ - ٤٩١ - ٤٩٢ - ٤٩٣ - ٤٩٤ - ٤٩٥ - ٤٩٦ - ٤٩٧ - ٤٩٨ - ٤٩٩ - ٥٠٠ - ٥٠١ - ٥٠٢ - ٥٠٣ - ٥٠٤ - ٥٠٥ - ٥٠٦ - ٥٠٧ - ٥٠٨ - ٥٠٩ - ٥١٠ - ٥١١ - ٥١٢ - ٥١٣ - ٥١٤ - ٥١٥ - ٥١٦ - ٥١٧ - ٥١٨ - ٥١٩ - ٥٢٠ - ٥٢١ - ٥٢٢ - ٥٢٣ - ٥٢٤ - ٥٢٥ - ٥٢٦ - ٥٢٧ - ٥٢٨ - ٥٢٩ - ٥٣٠ - ٥٣١ - ٥٣٢ - ٥٣٣ - ٥٣٤ - ٥٣٥ - ٥٣٦ - ٥٣٧ - ٥٣٨ - ٥٣٩ - ٥٤٠ - ٥٤١ - ٥٤٢ - ٥٤٣ - ٥٤٤ - ٥٤٥ - ٥٤٦ - ٥٤٧ - ٥٤٨ - ٥٤٩ - ٥٥٠ - ٥٥١ - ٥٥٢ - ٥٥٣ - ٥٥٤ - ٥٥٥ - ٥٥٦ - ٥٥٧ - ٥٥٨ - ٥٥٩ - ٥٦٠ - ٥٦١ - ٥٦٢ - ٥٦٣ - ٥٦٤ - ٥٦٥ - ٥٦٦ - ٥٦٧ - ٥٦٨ - ٥٦٩ - ٥٧٠ - ٥٧١ - ٥٧٢ - ٥٧٣ - ٥٧٤ - ٥٧٥ - ٥٧٦ - ٥٧٧ - ٥٧٨ - ٥٧٩ - ٥٨٠ - ٥٨١ - ٥٨٢ - ٥٨٣ - ٥٨٤ - ٥٨٥ - ٥٨٦ - ٥٨٧ - ٥٨٨ - ٥٨٩ - ٥٩٠ - ٥٩١ - ٥٩٢ - ٥٩٣ - ٥٩٤ - ٥٩٥ - ٥٩٦ - ٥٩٧ - ٥٩٨ - ٥٩٩ - ٦٠٠ - ٦٠١ - ٦٠٢ - ٦٠٣ - ٦٠٤ - ٦٠٥ - ٦٠٦ - ٦٠٧ - ٦٠٨ - ٦٠٩ - ٦١٠ - ٦١١ - ٦١٢ - ٦١٣ - ٦١٤ - ٦١٥ - ٦١٦ - ٦١٧ - ٦١٨ - ٦١٩ - ٦٢٠ - ٦٢١ - ٦٢٢ - ٦٢٣ - ٦٢٤ - ٦٢٥ - ٦٢٦ - ٦٢٧ - ٦٢٨ - ٦٢٩ - ٦٣٠ - ٦٣١ - ٦٣٢ - ٦٣٣ - ٦٣٤ - ٦٣٥ - ٦٣٦ - ٦٣٧ - ٦٣٨ - ٦٣٩ - ٦٤٠ - ٦٤١ - ٦٤٢ - ٦٤٣ - ٦٤٤ - ٦٤٥ - ٦٤٦ - ٦٤٧ - ٦٤٨ - ٦٤٩ - ٦٥٠ - ٦٥١ - ٦٥٢ - ٦٥٣ - ٦٥٤ - ٦٥٥ - ٦٥٦ - ٦٥٧ - ٦٥٨ - ٦٥٩ - ٦٦٠ - ٦٦١ - ٦٦٢ - ٦٦٣ - ٦٦٤ - ٦٦٥ - ٦٦٦ - ٦٦٧ - ٦٦٨ - ٦٦٩ - ٦٧٠ - ٦٧١ - ٦٧٢ - ٦٧٣ - ٦٧٤ - ٦٧٥ - ٦٧٦ - ٦٧٧ - ٦٧٨ - ٦٧٩ - ٦٨٠ - ٦٨١ - ٦٨٢ - ٦٨٣ - ٦٨٤ - ٦٨٥ - ٦٨٦ - ٦٨٧ - ٦٨٨ - ٦٨٩ - ٦٩٠ - ٦٩١ - ٦٩٢ - ٦٩٣ - ٦٩٤ - ٦٩٥ - ٦٩٦ - ٦٩٧ - ٦٩٨ - ٦٩٩ - ٧٠٠ - ٧٠١ - ٧٠٢ - ٧٠٣ - ٧٠٤ - ٧٠٥ - ٧٠٦ - ٧٠٧ - ٧٠٨ - ٧٠٩ - ٧١٠ - ٧١١ - ٧١٢ - ٧١٣ - ٧١٤ - ٧١٥ - ٧١٦ - ٧١٧ - ٧١٨ - ٧١٩ - ٧٢٠ - ٧٢١ - ٧٢٢ - ٧٢٣ - ٧٢٤ - ٧٢٥ - ٧٢٦ - ٧٢٧ - ٧٢٨ - ٧٢٩ - ٧٣٠ - ٧٣١ - ٧٣٢ - ٧٣٣ - ٧٣٤ - ٧٣٥ - ٧٣٦ - ٧٣٧ - ٧٣٨ - ٧٣٩ - ٧٤٠ - ٧٤١ - ٧٤٢ - ٧٤٣ - ٧٤٤ - ٧٤٥ - ٧٤٦ - ٧٤٧ - ٧٤٨ - ٧٤٩ - ٧٥٠ - ٧٥١ - ٧٥٢ - ٧٥٣ - ٧٥٤ - ٧٥٥ - ٧٥٦ - ٧٥٧ - ٧٥٨ - ٧٥٩ - ٧٦٠ - ٧٦١ - ٧٦٢ - ٧٦٣ - ٧٦٤ - ٧٦٥ - ٧٦٦ - ٧٦٧ - ٧٦٨ - ٧٦٩ - ٧٧٠ - ٧٧١ - ٧٧٢ - ٧٧٣ - ٧٧٤ - ٧٧٥ - ٧٧٦ - ٧٧٧ - ٧٧٨ - ٧٧٩ - ٧٨٠ - ٧٨١ - ٧٨٢ - ٧٨٣ - ٧٨٤ - ٧٨٥ - ٧٨٦ - ٧٨٧ - ٧٨٨ - ٧٨٩ - ٧٩٠ - ٧٩١ - ٧٩٢ - ٧٩٣ - ٧٩٤ - ٧٩٥ - ٧٩٦ - ٧٩٧ - ٧٩٨ - ٧٩٩ - ٨٠٠ - ٨٠١ - ٨٠٢ - ٨٠٣ - ٨٠٤ - ٨٠٥ - ٨٠٦ - ٨٠٧ - ٨٠٨ - ٨٠٩ - ٨١٠ - ٨١١ - ٨١٢ - ٨١٣ - ٨١٤ - ٨١٥ - ٨١٦ - ٨١٧ - ٨١٨ - ٨١٩ - ٨٢٠ - ٨٢١ - ٨٢٢ - ٨٢٣ - ٨٢٤ - ٨٢٥ - ٨٢٦ - ٨٢٧ - ٨٢٨ - ٨٢٩ - ٨٣٠ - ٨٣١ - ٨٣٢ - ٨٣٣ - ٨٣٤ - ٨٣٥ - ٨٣٦ - ٨٣٧ - ٨٣٨ - ٨٣٩ - ٨٤٠ - ٨٤١ - ٨٤٢ - ٨٤٣ - ٨٤٤ - ٨٤٥ - ٨٤٦ - ٨٤٧ - ٨٤٨ - ٨٤٩ - ٨٥٠ - ٨٥١ - ٨٥٢ - ٨٥٣ - ٨٥٤ - ٨٥٥ - ٨٥٦ - ٨٥٧ - ٨٥٨ - ٨٥٩ - ٨٦٠ - ٨٦١ - ٨٦٢ - ٨٦٣ - ٨٦٤ - ٨٦٥ - ٨٦٦ - ٨٦٧ - ٨٦٨ - ٨٦٩ - ٨٧٠ - ٨٧١ - ٨٧٢ - ٨٧٣ - ٨٧٤ - ٨٧٥ - ٨٧٦ - ٨٧٧ - ٨٧٨ - ٨٧٩ - ٨٨٠ - ٨٨١ - ٨٨٢ - ٨٨٣ - ٨٨٤ - ٨٨٥ - ٨٨٦ - ٨٨٧ - ٨٨٨ - ٨٨٩ - ٨٩٠ - ٨٩١ - ٨٩٢ - ٨٩٣ - ٨٩٤ - ٨٩٥ - ٨٩٦ - ٨٩٧ - ٨٩٨ - ٨٩٩ - ٩٠٠ - ٩٠١ - ٩٠٢ - ٩٠٣ - ٩٠٤ - ٩٠٥ - ٩٠٦ - ٩٠٧ - ٩٠٨ - ٩٠٩ - ٩١٠ - ٩١١ - ٩١٢ - ٩١٣ - ٩١٤ - ٩١٥ - ٩١٦ - ٩١٧ - ٩١٨ - ٩١٩ - ٩٢٠ - ٩٢١ - ٩٢٢ - ٩٢٣ - ٩٢٤ - ٩٢٥ - ٩٢٦ - ٩٢٧ - ٩٢٨ - ٩٢٩ - ٩٣٠ - ٩٣١ - ٩٣٢ - ٩٣٣ - ٩٣٤ - ٩٣٥ - ٩٣٦ - ٩٣٧ - ٩٣٨ - ٩٣٩ - ٩٤٠ - ٩٤١ - ٩٤٢ - ٩٤٣ - ٩٤٤ - ٩٤٥ - ٩٤٦ - ٩٤٧ - ٩٤٨ - ٩٤٩ - ٩٥٠ - ٩٥١ - ٩٥٢ - ٩٥٣ - ٩٥٤ - ٩٥٥ - ٩٥٦ - ٩٥٧ - ٩٥٨ - ٩٥٩ - ٩٦٠ - ٩٦١ - ٩٦٢ - ٩٦٣ - ٩٦٤ - ٩٦٥ - ٩٦٦ - ٩٦٧ - ٩٦٨ - ٩٦٩ - ٩٧٠ - ٩٧١ - ٩٧٢ - ٩٧٣ - ٩٧٤ - ٩٧٥ - ٩٧٦ - ٩٧٧ - ٩٧٨ - ٩٧٩ - ٩٨٠ - ٩٨١ - ٩٨٢ - ٩٨٣ - ٩٨٤ - ٩٨٥ - ٩٨٦ - ٩٨٧ - ٩٨٨ - ٩٨٩ - ٩٩٠ - ٩٩١ - ٩٩٢ - ٩٩٣ - ٩٩٤ - ٩٩٥ - ٩٩٦ - ٩٩٧ - ٩٩٨ - ٩٩٩ - ١٠٠٠ - ١٠٠١ - ١٠٠٢ - ١٠٠٣ - ١٠٠٤ - ١٠٠٥ - ١٠٠٦ - ١٠٠٧ - ١٠٠٨ - ١٠٠٩ - ١٠١٠ - ١٠١١ - ١٠١٢ - ١٠١٣ - ١٠١٤ - ١٠١٥ - ١٠١٦ - ١٠١٧ - ١٠١٨ - ١٠١٩ - ١٠٢٠ - ١٠٢١ - ١٠٢٢ - ١٠٢٣ - ١٠٢٤ - ١٠٢٥ - ١٠٢٦ - ١٠٢٧ - ١٠٢٨ - ١٠٢٩ - ١٠٣٠ - ١٠٣١ - ١٠٣٢ - ١٠٣٣ - ١٠٣٤ - ١٠٣٥ - ١٠٣٦ - ١٠٣٧ - ١٠٣٨ - ١٠٣٩ - ١٠٤٠ - ١٠٤١ - ١٠٤٢ - ١٠٤٣ - ١٠٤٤ - ١٠٤٥ - ١٠٤٦ - ١٠٤٧ - ١٠٤٨ - ١٠٤٩ - ١٠٥٠ - ١٠٥١ - ١٠٥٢ - ١٠٥٣ - ١٠٥٤ - ١٠٥٥ - ١٠٥٦ - ١٠٥٧ - ١٠٥٨ - ١٠٥٩ - ١٠٦٠ - ١٠٦١ - ١٠٦٢ - ١٠٦٣ - ١٠٦٤ - ١٠٦٥ - ١٠٦٦ - ١٠٦٧ - ١٠٦٨ - ١٠٦٩ - ١٠٧٠ - ١٠٧١ - ١٠٧٢ - ١٠٧٣ - ١٠٧٤ - ١٠٧٥ - ١٠٧٦ - ١٠٧٧ - ١٠٧٨ - ١٠٧٩ - ١٠٨٠ - ١٠٨١ - ١٠٨٢ - ١٠٨٣ - ١٠٨٤ - ١٠٨٥ - ١٠٨٦ - ١٠٨٧ - ١٠٨٨ - ١٠٨٩ - ١٠٩٠ - ١٠٩١ - ١٠٩٢ - ١٠٩٣ - ١٠٩٤ - ١٠٩٥ - ١٠٩٦ - ١٠٩٧ - ١٠٩٨ - ١٠٩٩ - ١١٠٠ - ١١٠١ - ١١٠٢ - ١١٠٣ - ١١٠٤ - ١١٠٥ - ١١٠٦ - ١١٠٧ - ١١٠٨ - ١١٠٩ - ١١١٠ - ١١١١ - ١١١٢ - ١١١٣ - ١١١٤ - ١١١٥ - ١١١٦ - ١١١٧ - ١١١٨ - ١١١٩ - ١١٢٠ - ١١٢١ - ١١٢٢ - ١١٢٣ - ١١٢٤ - ١١٢٥ - ١١٢٦ - ١١٢٧ - ١١٢٨ - ١١٢٩ - ١١٣٠ - ١١٣١ - ١١٣٢ - ١١٣٣ - ١١٣٤ - ١١٣٥ - ١١٣٦ - ١١٣٧ - ١١٣٨ - ١١٣٩ - ١١٤٠ - ١١٤١ - ١١٤٢ - ١١٤٣ - ١١٤٤ - ١١٤٥ - ١١٤٦ - ١١٤٧ - ١١٤٨ - ١١٤٩ - ١١٥٠ - ١١٥١ - ١١٥٢ - ١١٥٣ - ١١٥٤ - ١١٥٥ - ١١٥٦ - ١١٥٧ - ١١٥٨ - ١١٥٩ - ١١٦٠ - ١١٦١ - ١١٦٢ - ١١٦٣ - ١١٦٤ - ١١٦٥ - ١١٦٦ - ١١٦٧ - ١١٦٨ - ١١٦٩ - ١١٧٠ - ١١٧١ - ١١٧٢ - ١١٧٣ - ١١٧٤ - ١١٧٥ - ١١٧٦ - ١١٧٧ - ١١٧٨ - ١١٧٩ - ١١٨٠ - ١١٨١ - ١١٨٢ - ١١٨٣ - ١١٨٤ - ١١٨٥ - ١١٨٦ - ١١٨٧ - ١١٨٨ - ١١٨٩ - ١١٩٠ - ١١٩١ - ١١٩٢ - ١١٩٣ - ١١٩٤ - ١١٩٥ - ١١٩٦ - ١١٩٧ - ١١٩٨ - ١١٩٩ - ١٢٠٠ - ١٢٠١ - ١٢٠٢ - ١٢٠٣ - ١٢٠٤ - ١٢٠٥ - ١٢٠٦ - ١٢٠٧ - ١٢٠٨ - ١٢٠٩ - ١٢١٠ - ١٢١١ - ١٢١٢ - ١٢١٣ - ١٢١٤ - ١٢١٥ - ١٢١٦ - ١٢١٧ - ١٢١٨ - ١٢١٩ - ١٢٢٠ - ١٢٢١ - ١٢٢٢ - ١٢٢٣ - ١٢٢٤ - ١٢٢٥ - ١٢٢٦ - ١٢٢٧ - ١٢٢٨ - ١٢٢٩ - ١٢٣٠ - ١٢٣١ - ١٢٣٢ - ١٢٣٣ - ١٢٣٤ - ١٢٣٥ - ١٢٣٦ - ١٢٣٧ - ١٢٣٨ - ١٢٣٩ - ١٢٤٠ - ١٢٤١ - ١٢٤٢ - ١٢٤٣ - ١٢٤٤ - ١٢٤٥ - ١٢٤٦ - ١٢٤٧ - ١٢٤٨ - ١٢٤٩ - ١٢٥٠ - ١٢٥١ - ١٢٥٢ - ١٢٥٣ - ١٢٥٤ - ١٢٥٥ - ١٢٥٦ - ١٢٥٧ - ١٢٥٨ - ١٢٥٩ - ١٢٦٠ - ١٢٦١ - ١٢٦٢ - ١٢٦٣ - ١٢٦٤ - ١٢٦٥ - ١٢٦٦ - ١٢٦٧ - ١٢٦٨ - ١٢٦٩ - ١٢٧٠ - ١٢٧١ - ١٢٧٢ - ١٢٧٣ - ١٢٧٤ - ١٢٧٥ - ١٢٧٦ - ١٢٧٧ - ١٢٧٨ - ١٢٧٩ - ١٢٨٠ - ١٢



فن الخزف في العالم الأفريقي الآسيوي

عبد العزيز صادق

وعندما نتأمل لوحة بوابة « اسكتار » في بابل وقد غطاهها طوب مزيج لاصع منذ القرن السابع قبل الميلاد ، نرى مدى البراعة التي وصل إليها الفنان في صنع الجمال من طين الأرض !

ويقال أن الولايات الرئيسية في بابل ، كذا حوالط طريق الموابك ، كانت مغطاة بالطوب الخزفي في ألوان غنية باهرة . وأن تلك الحوائط الضخمة بما تحمله من شرافة لا بد أنها كانت شيئا يخطف الأبصار روعة وجمالا !

وبعد ظهور الاسلام والحضارة الاسلامية . . ابداع الفنان العربي في الخزف فأصبح الخزف واحدا من روائع الفنون الاسلامية . وعندما فتح العرب بلاد الشرق الاخر ، أخذ ذلك الفن في تلك البلاد يتميز بسماته ، وتتعدد أشكاله وألوانه وزخارفه .

وفي الصين تطورت صناعة الخزف إلى أن صارت فخاريا . حتى أصبح يطلق الآن في اللغة العربية اسم « صيني » على كل شيء من خزف ! وقد أغرم صناع الخزف المسلمون بفن الصينيين . وكان ولهم الحقيقي يتركز على الألوان مثل استخدام اللون الأزرق فوق الأرضية البيضاء .

ولم يلق جمال الخزف عند الصين ، بل استمر في الوجود والتطور . فلم يأت شعب ، ولم يأت جيل إلا كان لفنائه ابداع في بالخرف من روعة ومن جمال .

امتدت صناعة الخزف إلى آسيا . ويرع فيها الفنانون الفارسيون . ومن بعدهم الاتراك العثمانيون ، ومنذ ذلك الزمن بدأ

كل شيء في الحياة من طين الأرض . الزرع والشعر من طين الأرض . والزهور الجميلة من طين الأرض . والطوب الذي يبقى به الإنسان بيته من طين الأرض . وما أكثر ما يحيط بنا في حياتنا ما هو أصله من طين الأرض .

ليس في طين الأرض جمال . . ولكن الانسان ، استطاع أن يصنع من هذا الطين فنا خالصة في الجمال ، هو في الخزف !

أنت تشرب قهوتك في فنجان من خزف ، وتأكل طعامك في طبق من خزف ، وتغسل وجهك في حوض من الخزف .

وهكذا أصبح الخزف شيئا هاما في حياة الإنسان !

والخزف قديم قدم التاريخ ، فقد بدأ كصناعة من أقدم الصناعات التي عرفها الإنسان والحفاثر الأثرية تدلنا على أن الخزف عرف في مصر القديمة في عهد الفراعنة ، وفي بابل ، وفي فارس القديمة .

وقد كشفت قبور الفراعنة عن تقدم هذه الصناعة حتى في عام ٣٠٠٠ قبل الميلاد . لقد اكتشفت علماء الآثار كثيرا من الأباريق والأوعية الخزفية ، ومصنوعات للزينة من الخزف ، ومنذ بضعة شهور اكتشفت العلماء في مقبرة فرعونية قديمة جعارين من خزف مصقول .

ومع الاعوام . . تطورت صناعة الخزف إلى فن جميل ابداع فيه الفنان بجهته .

وقد برع الآشوريون والبابليون في صناعة القيشان الملون المنقوش لكسرة الحوائط . ومن بعدهم زانها أهل فارس جمالا والروانسا ، ودينوا بها قصورهم وبيوتهم .

مراحل ، مما يفسى على النقش والزخرفة روعة خاصة ، وبما يكفل للألوان بقاءها حية زاهية لدهر طويل .

واستطاع الفنان الياباني أن يتخلص من تأثير الصين على فن الخزف فوضع للخزف الياباني طابعه الأصيل الخاص الذي لا ملاح فيه للفن الصيني . ويرجع الخزاف الياباني في صناعة الخزف ، ويبلغ مرتبة رفيعة من المهارة والألقان في الصنعة . وحقق تفوقا كبيرا في التطوير ، والصقل ، والتزيج ، وانتاج الخزف المنهوب بالألوان والمينا المصقول .

وفي الصين واليابان تطورت فن الخزف من مجرد الزهريات والأوان إلى التماثيل والنحت . واستطاعت تماثيل الخزف أن تؤدى دورا هاما في الأديان والمعتقدات والأساطير .

نفى الصين صنعت التماثيل للشخصيات المقدسة لتوضع في قاعات المعابد . وصنعت تماثيل تقدم قرابين للموتى في أشكال نساء ، أو طيور ، أو كلاب . . . السخ لتكون رفيقا للميت في الحياة الأخرى ، ولتعمل حل عادة لتقديم قرابين حية من الفصحيا ، وهي المائدة التي عاشت مئات الأعوام قبل الميلاد .

وإذا كان فن الخزف قد تألق وتطور في القارة الآسيوية ، فإنه يتألق ويتطور إلا في شمال القارة الإفريقية بنفس القدر ، إلا في مرحلة متأخرة جاءت بعد الفتح الإسلامي الذي امتد إلى أسبانيا ، بالرحم من أنه كان قد بدأ منذ آلاف السنين في مصر القديمة في العمود الفرعونية .

وإذا كان طين الأرض يغلو من الجمال ، فإن الإنسان الأفريقي الآسيوي على امتداد أحوام التاريخ ، استطاع أن يصنع من هذا الطين فنا غاية في الجمال . نقله عنه الإنسان الأوربي ، ليحول هذا الفن الرفيع إلى صناعة حديثة أدخلت إلى كل بيت خزفا رقيقا دقيقا يعمل جمالا ونفعا تحت أسماء : « بورسين » و « ليموج » و « بسكوني » و « سيفر » .

فعلما تشرب قهوتك في فنجان من خزف . وعندما تأكل طعامك في طبق خزف . وعندما تنسل وجهك في حوض من خزف . فتذكر أن كل هذا في الأصل من صنع الإنسان - صامتا أو فنانا - في العالم الأفريقي الآسيوي .



ومن أبرز المناطق التي برعت أيضا في هذا الفن ، منطقة « نيسابور » حيث نشأ أسلوب للخزف يتميز عن بقية الأساليب . أهم سمات هذا التميز ، أن كل نقش على الخزف يبدو وكأن له مغزاه ومعناه الخاص . وفن الخزف في سوريا تأثر كثيرا بفن الخزف الفارسي ، سواء في التصميم ، أو الزخرفة ، أو المزج . وإن كان له طابعه الخاص باستخدام اللون الأسود تحت لون التزيج الأزرق المائل للاخضرار .

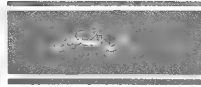
وفي الصين ومنغوليا وكوريا نشأ فن رفيع تبنه الأباطرة إلى حد أن الواحد منهم كان يشي لنفسه مصانع للخزف خاصة به ، تنتج ما يحتاج إليه القصر الإمبراطوري . وكان هذا الانتاج جيلا إلى حد أن أفراد الأسرة كانت تتوارثه جيلا بعد جيل .

والمصانع الإمبراطورية في الصين ابتكرت أسلوب حرق الخزف على عدة

فن الخزف صفحة جديدة في تاريخ الفنون .

وأبدع الفنانون الأتراك أروع أنواع الخزف المرسوم تحت الطلاء ، وتقنوا في زخرفته بالأزهار والورود . فأصبح الخزف مسرحا لظهور القرنفل ، والسورد ، والسنايل ، والتوبيج ، وصنعت في أشكال زخرفية بديعة ، وبألوان قوامها الأزرق والأخضر والأحمر ، وهي ألوان تميز الخزف التركي .

وفي فارس تميزت « كاشان » بفن خزف رفيع . لقد تفوق صناع الخزف السلاجقة في مهارة وإتقان الصنعة ، وتفوق الفنان في الإبداع والخلق ، حتى لقد أصبح من المتيسر أن تميز خزف كاشان وسط أي مجموعة خزفية . ويبلغ اعتزاز الفنان الكاشاني بفننه إلى حد توقيعه على الأتية الخزفية كما يضع الرسام توقيعه على اللوحة المرسومة .



المعزى ؛ الذى يتسم بالحنّة ، والتهاب المواطن ، وربما كان تعبير « المبلودراسا » أقرب إلى وصف مظاهرها الخارجية . كما يعكس إلتجاهه ، وإعتزافه .. تأثره بإنجازات النحت المعاصر .. وبشكل خاص بإنجازات « هنرى مور » ، وعظاير الطبيعة كالأشجار والأغصان الجافة . وبالنحت الشعبى الإفريقى -احتل الإنسان- بيئة المحورة تارة ، والمشابهة للواقع تارة أخرى - البطولة . وأستحوذت المرأة على أكبر نصيب فى تلك البطولة . ولم يقدمها فى معظم الأحوال باعتبارها شكلا موصوفا عن « موديل » - أو عيّنة بشرية بل باعتبارها رمزا يتسم للإشارة والإيماء بالوطن المحبيب بالألجنة التى تنتظر الخروج . وهى - أى المرأة - فى تمجدها غير المسترخى ، وفى جلستها المنتصبه ، أو قيامها الشامخ .. قوية . قادرة على حماية الآخرين ؛ ففى منحوتة بعنوان : (الأم والطفل) - أنجزها عام ١٩٦٥ - تظهر الأم بكتلتها الجبلية - متطلعة إلى خطر قادم ، وتصنع من ملامها وجسدها ماوى لصغيرها . وتشكل كتلة الأم والطفل كيانا نحتيا ، لا يعترف إلا بالفراغ الراسم للحدود الخارجية ، ولم يسمح إلا بفراغ داخل أسفل ساقها . ولقد بالغ هذا الفراغ النثني فى ثقل كتلة الأم .

ونرى « المرأة » شاحنة فى جلستها .. فى منحوتة بعنوان (امرأة حامل) أنجزها عام ١٩٤٨ ، ذات أطراف خشنة تذكر بنظائرها فى إبداع الأربعينيات والخمسينيات المصرية - أى فى نفس المرحلة الزمنية :- وليست أظن أن أثرا أو تبادل تأثير قد تم بين « بالدين » والفنانين المصريين ، فلم يكن وما يزال غير معروف بين الفنانين المصريين ، بالإضافة إلى أن النموذج الفرنسى فى الثقافة كان السياق الأكثر تأثيرا على الإبداع التشكيل المصرى ، غير أن أدهام النحى ورويته تنفج بدرجة أفضل - فى تقديرى - فى منحوتة بعنوان (امرأة عمدة) أنجزها عام ١٩٧٢ . ففهي ينطلق خطوات فى طريق التخفف من المشابهة الواقعية إلى جانب الرمز : (المرأة - الوطن - الطبيعة) .. فجسدها يتأخذ من كيان الصحراء الإرتفاع والإنتخفاض والاستمرارية ، ومن حمية الجنس وخصوبة استدارات الصدر والبطن . ويقوم الفراغ الخارجى والداخل بخلق كيان حى متوتر .. يتوتر الخافض ؛ توتر من يستعد لتقديم هبة عظيمة للإنسانية !

محمود بقشيش

وعدّفته أحد النماذج الجيدة « للفنان - السياسى » الذى عرف الخط الفاصل بينها .. بحيث لا يصبح العمل النثى « صدسى ميكانيكيا » لى « وفعل » السياسى ، بل تعبيراً عن موقف ورؤية إنسانية شاملة ، موصولة أشد الإتصال بالإنجازات الفنية : القومية ، والعالمية ، فلمحة واحدة تستطيع إكتشاف أن إبداعه تولّد من إطار التعبيرية الألمانية ذات الطابع

لفت نظرى إلى معرض النثال الألمان « نيو بالدين » - بباريس أسباب ؛ بعضها شخصى وبعضها الآخر موضوعى . فقد تزامن معرضه الذى أقيم بالمركز الثقافى لألمانيا الديمقراطية بشارع « سان جيرمان » مع معرض فى مشترك مع زميلين مصريين بالمركز الثقافى المصرى بشارع « سان ميشيل » . وكان التباين الحاد فى درجة حيوية المركزين ، وودو كل منهما تجاه فنانيه يفرض علينا المقارنة فرضاً .. ففى الوقت الذى أحاط المركز الألمانى فنانة برعاية مرموقة .. سواء فى طريقة العرض أو الإعلان والإعلام ، تحمّل « الفكتانون » المصريون عبء الإتصال ، والإتصال ، والإعلان ، والإقامة .. نيابة عن المركز المصرى المعزول . العاجز ! .. وحتى لا أستدرج لإغراء سرد التناقضات أنقل سريعا إلى الأسباب الموضوعية التى لفتت نظرى إلى هذا النثال ، وإن لم تحل تلك « الموضوعية » من دوافع ذاتية أيضا ! . فقد ذكرنى إبداع هذا الفنان بإبداع الستينيات « للمصرية » ؛ عندما كان الموضوع الوطنى ، والقومى مثيرا لإبداع الفنانين . ولم يكن « بالدين » شاهدا محابدا ، بل مشاركا ، ومشتبكا فى العمل السياسى الشورى ، وتعرض للسجن ، وإضطّر إلى الهجرة .. ثم العودة إلى الوطن بعد إستتاب الأمن .



(دراسة رأس)

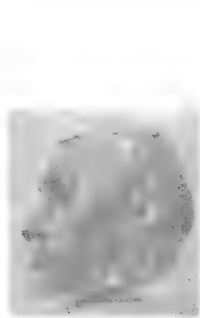
وجهه مُشَكَّل من شرائح النحاس .
أنجزه عام ١٩٧٦ . إن إطلاقه هذا العنوان
على مثاله يعني أنه يضعه موضع التجريب .
وليس عوالات تسطيح الكتلة في الفراغ
بدلاً من كونها مستديرة بالشئ الجديد على
النحت المعاصر ، وكذلك رسم كتل فراغية
عبر الشرائح المسطحة . . باقتحامها أوبطى
بعض حوافها . ومن بين الذين وقفوا إلى
ذلك الأسلوب النحات المصري محمد
رزق . . ورغم عدم الجدة فقد أحييت هذا
الوجه . . ربما بسبب حيوية الخطوط
الخارجية ، والطريقة التي تترجم بها
خصلات الشعر . تلك الحيوية التي تذكر
بالرسم بأداة القلم الرصاص .

تلك كانت لحظة سريعة على مثال غير
معروف لدى الفنانين المصريين على الرغم
من شهرته المرموقة في بلاده . التي تحرس
مؤسساتها الثقافية على تقديمه للعالم بالصورة
اللائقة . . التي تمنحها لمن يستحقون من
فنانينا . . وما أكثرهم !

صور الموضوع بالصفحات

من رقم ١١٣ : ١١٦

رأس من الخشب مغروس به مسمار
جديدى . أنجز عام ١٩٣٩ . ويشارك به
عشق كبار فنانى الغرب للمنحوتات الشعبية
الإفريقية . والمهم هذا المشق الأسلوب
التكعيى . ويولون بالدين « لم يتعلق بهذا
النحت الشعبي ، وما حركه داخل كبار
المبدعين الغربيين ، تعلقاً كبيراً ، فلم تظهر
آثار هذا التلاقي إلا في أعمال متفرقة . .
عبر أزمات متعاقبة . . وتفسيري لهذا أنه لا
يميل كثيراً إلى البناء الهندسى .
المعماري . . والذي يمثل النحت
الفرعونى ، والنحت الإفريقى نماذج باهرة
له ، بل يميل أكثر إلى تداعيات الدفق
العاطفى للإنفعال ، وربما لهذا السبب طعن
هذا الرأس للمعماري . المهندس بمسمار
جديدى . لا مبرر له . في تقليدى . - إلا
الإعتراف على الإنسان المعماري . . ذلك
الاتساق الذى أحييته بسبب ميراث الحب
للنحت الفرعونى . . والسلى دفعنى إلى
الاعجاب بمنحوتة (بالدين) .



(الجذع الأسود)

استاذن القارىء في دعوتى لتأمل عدد من
النماذج التي أعجبتني . أولها - دون أن يعنى
هذا أفضلها - منحوتة من الفخار الأسود
بعتوان (الجذع الأسود) . لقد ألهم جذع
« فينوس » ، المكتمل شياً وبجلاً واتزاناً ،
عشرات الفنانين شرقاً وغرباً بايتكار
تنويعات لأحد لها منه . كما ألهمت أساطير
التحول « من جنس إلى جنس أو من نوع إلى
آخر بتحويلات مشابهة في مجال الإبداع
الفنى ، وبالنسبة لـ « بالدين » فقد إختار
تحول الجذع - الذى يشكل بطبيعته محاور
الخصوبة والنعمة - من مادة الكائن الإنسانى
إلى مادة النبات ، وإستعمار له خشونة
ملاص الأشجار ، التي تعلق بها طويلاً :
دارساً ، ومتأملاً ، ومسجلاً لها في عديد من
الصور الفوتوغرافية . « ربما » خطرت له
« دافنى » في تحولها إلى نبات هرياً من
« أبولو » . . غير أن « بالدين » استخرج لنا
كياناً أسطورياً جديداً . . ينتظم الموروث ،
والمختار . لم يصبح « الجذع » عند
« بالدين » - التفسيرى - بناءً يستنسخ
الرواية الكلاسيكية بل يتردد عليها ، بله
محاور الخصوبة في الجسد بما يستحقه من
طاقة فعاله ، وحركة ، وتوتر . فالجذع يبدو
مشتبكاً في معركة ما : فالكتل في صعود
وهبوط ، والملابس الخشنة . الدوامية .
تحالف إندفاع الكتل ، وتصرفنا - بالتالى -
عن جمال الشكل إلى دراما « الفعل » ،
وهي دعوة كل التعبيرين .

وجه الممثل والفنى إرنست

بوش عام ١٩٥٥





ويا تصن من رفع الشعار .. قبل أن
يصرف الحقيقة .. الشعار أن تكون
والحقيقة أن توجد ، مجرد توجد ، لتعضي
أبناك كما يراه أن تعضي ، ثم تعضي أنت
والأيام معا ، زدت في بحر الزيت بقعة ،
وفي دنيا المال ورقة ..

الشعار أن تتحقق .. والحقيقة أن ذاتك
شيء مرفوض ، مرض ينبغي لكي يكون
سويا ، أن تتخلص منه ، أن يارادتك ،
وإن رغبا ، ويجدد الألف ..

الشعار ينسبك وقع أقدامك على
الأرض ، فتظنها رقعا ، أو طربعا ،
أو خيلاء ، وهي ليست إلا ذقات مطرقة
فوق سندان ..

والشعار ينسبك وقع كلماتك في
الهواء ، فتظنها بالية قاتمة ، تعلم
وتضيف ، وهي ليست إلا فئات تطلقها
مدخنة تخرج عادم الطاقة ، وبقايا
أحراق .. والشعار ينسبك مكنك من
الأشياء ، فتحسب أنك في داخلها ، مؤثر
فيها ، فعال في وجودها .. والأشياء بعيدة
لا تتأثر بك ، ولا تتركز وتتركز فعايتك في
كيناها ..

فمن أنت ؟ وما أنت ؟ وكيف أنت ؟
بقايا عصر الرجال ، بقايا مهمة
لا يلتفت إليها أحد .. تعيش في ذاتها
ولذاتها .. كأنها تامل في متحف ، أو بقايا
عاديات في هزن قديم تنسى .. أو كلمات
جوفاء لا تجد لها مكانا على صدر صفحات
الصحف ، أو من خلال أبواق الاذاعة ..
فهذه تعرف أن لها وظيفة ، وأن الكلمات
تسخر هذه الوظيفة ، وأن الرجال تروس
في عجلة دوارة ، وأن عصر الشعارات قد
انقضى ، وأنه منذ حين .. وأنت مجرد
حامل ، لا يوقف العصر باحلامه ،
ولا ياقوم العرف بشدائنه ، ولا يمش
خلال جدار الواقع السيك بشعاراته .

ومن قرد ، داسه أقدام تسير إلى أمام ،
لا تنظر حولها ، فالتنظر ممنوع ..
ولا تسمح ما حولها ، فالاستماع ممنوع ..
ولا تتأمل في تدفقة الحياة من حولها ،
فالتأمل مشوك لأصحاب التأمل من
أصحاب الواقع والحياة .. داستنا سنايك
غسيل مندوب يمر عجلا تحلق في
السما .. ومزقت أشلائنا .. وأصبحتنا
جمرد بقايا ، لا حينا يضيف ، ولا أسانا
يم .. يا تصن من رفع الشعار ..
يا تصن .. يا تصن ..

كلمات في الحب والأسى

الشعار

ياتمن من رفع الشعار ، قبل أن يعرف
الحقيقة ..

الشعار ضوء ووهج .. والحقيقة تامة
وهمة وظلام ..

الشعار صوت وضجة ، والحقيقة
صمت وخفوت ومراة ..

الشعار ينسبك من أنت فتعيش لكلماته
وبكلماته .. والحقيقة أرض صلبة من مد
قديمه فيها ، ارتدلت لانفور ، ولا تنفذ من
خلال سطحها السيك الصلب العنيد ..
فاذا بكل ما دوى به فلك ملء فراغ بهواء ،
ما أن تطلق الزفير حتى يلتهب وينفث
ويضيح .. وبكلك الشعار ، ويجررك
الشعار ، ويحدد لك موقعا من الحياة ..
من أنت ؟ وما أنت ؟ وكيف أنت ؟

وفي عصرنا انحطت هوية الرجال ..
لا يريد العصر أن يكون الرجل (أنا) و
(محتوى) و (كيفية) .. لا يريد أن يعرف
الرجال بسماتهم المميزة وأقدارهم
الخاصة .. وأثما هم مجرد تروس في عجلة
دوارة ، والتروس قد تصرف الأرقام ،
ولكنها لا تعرف بالسمات أو الأقدار ،
فكل ترس هو شبيه لكل ترس قبله ، عدد
الدور ، معروف التكوين ، مرصود
الطاقة .. ولا فرق بين ترس وآخر حتى في
الموقع ، فالعجلة لا أول لها وآخر فهي
دائرة ، كل نقطة فيها قد تكون الأولى
مرة ، وقد تكون الأخيرة مرة ، طبعا
لحركات العجلة ، وبمكان رصد حركتها .
أما التروس نفسها فهي نقاط على العجلة
لا أكثر ولا أقل ..

فاروق خورشيد

وحين ينكسر جزء من التروس ، يرفع
لجمل عمله جزء آخر ، وتدور العجلة مرة
أخرى من جديد ، وكأن لا شيء قد
حدث .. وبالفعل فلا شيء قد حدث في
دنيا التروس .. فالتروس لا ترفع
الشعار ، ولا تعيش بالشعار ، وليست
مطالبة بيان تقول : من هي ؟ وما هي ؟
وكيف هي ؟

وحين ينتهي دورها ، تصهر من
جديد ، لتصود مادة يشكلها من يريد ،
كيف يريد ، ليضمها حيث يريد في عجلة
جديدة دوارة بإرادته وأمره .. يضبط على
الزور فيوصلها بالطاقة ، وتدور ..
ويضبط على الزر ، فيمنع عنها الطاقة ،
وتتوقف ..

نظرة إلى عالم المثال نيو بالدين



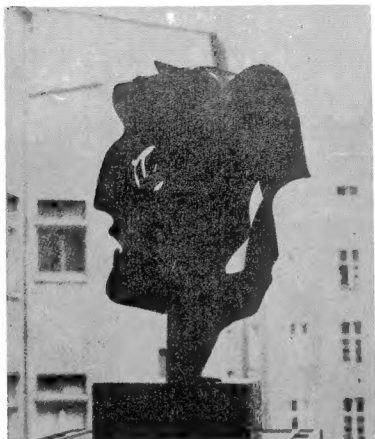
رأس به مسمار عام ١٩٣٩



الجذع الأسود عام ١٩٦٨



الأم والطفل عام ١٩٦٥



أم عامل عام ١٩٥٩



لوحة « القلعة » للفنان عادل ثابت

الفنان « عادل ثابت » من مواليد محافظة أسيوط عام ١٩٤٣ م ، ويعمل حالياً مديراً فنياً لمجلة « الهلال » . وفي لحظة سريعة عن عالم الفنان بكتالوج معرضه المقام بمديرية الثقافة بالإسكندرية ؛ قصر ثقافة الأنفوشي ؛ تقول الكلمة :

« يحمل الفنان إرثاً من الأفكار ، ويتقبل معرفة معينة وشكلاً تعبيرياً خاصاً ، حيث تطلعتنا لوحاته ناطقة بلفتها الخاصة ، ولكنها لغة جماعية ، بمعنى أن الفنان « عادل ثابت » ليس موجوداً في ذاته كفنان ، وإنما هو موجود في هذه الأعمال — أي في انشائية العناصر المكونة لفكره واعتقاده .

إن الفنان يختار من الواقع مفردات معينة وينحاز إليها . واختيار هذه المفردات يتضمن أهمية — وهو في عرضه لمجموعة الطبيعة الصامتة ، يقدم المثال الكامل لفننه وتجربته . إن فن « عادل ثابت » ليس تساوياً ، ولا تأملياً ، إنه فن استقطاب واختراع حيث تعكس أعماله شكلاً مستعداً لاهتماماته الجمالية والوجدانية والمعرفية تجاه الطبيعة والأشياء ، حتى تعانقت وانصهرت ، فكان المعنى هو الشكل ، يخرج دليلاً لفن قدير متميز . »



لوحة « لافيلاتا » للفنان رافائيل سانزيو « ١٤٨٣ - ١٥٢٠ م »

